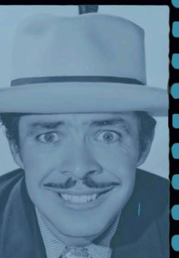
CINE MEXICANO y filosofía

Carlos Oliva Mendoza
Luis Guillermo Martínez Gutiérrez
(compiladores)






CINE MEXICANO Y FILOSOFÍA

CINE MEXICANO Y FILOSOFÍA

Carlos Oliva Mendoza
Luis Guillermo Martínez Gutiérrez
(compiladores)

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Editorial Itaca

Este libro es resultado del Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME-400616) "Cine mexicano y filosofía". DGAPA-UNAM

.

Cine mexicano y filosofía,
Carlos Oliva Mendoza y Luis Guillermo Martínez Gutiérrez
(compiladores)

Diseño de portada: Efraín Herrera

Primera edición, 2019

Avenida Universidad 3000,
Universidad Nacional Autónoma de México
C.U., Coyoacán, C. P. 04510,
Ciudad de México.
ISBN: 978-607-30-2039-8

Editorial Itaca
Piraña 16, Colonia del Mar
C.P. 13270, Ciudad de México
tel. 5840 5452
itaca00@hotmail.com
www.editorialitaca.com.mx
ISBN: 978-607-8651-17-7

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

ÍNDICE

PRÓLOGO

En la actualidad, una herramienta básica y elemental para la generación de conocimiento y específicamente para la comprensión de los fenómenos sociales que tienen lugar en una nación, un territorio, una comunidad o un conglomerado, es el estudio de sus manifestaciones semióticas y narrativas de carácter público y mercantil. En este contexto, las manifestaciones cinemáticas y cinematográficas han sido centrales en la construcción de identidades en todo el siglo XX y en lo que ya llevamos andado del siglo XXI.

Para el estudio de la filosofía, es prioritario contar con un amplio catálogo de herramientas y registros semióticos y narrativos que posibiliten los estudios de caso y los análisis transversales, multilaterales, multidisciplinarios y transdisciplinarios de las imágenes cinemáticas y de los procesos y plataformas de distribución y fijación en el tiempo. Un registro central es el de los materiales ficcionales y documentales cinematográficos.

Atendiendo a esta necesidad formativa, pedagógica y académica, este libro propone coadyuvar, de forma inicial, a la creación de un acervo de estudios cinematográficos que sea de gran ayuda para los estudios de filosofía y, en este caso específico, para la investigación sobre *el problema de la construcción y destrucción de identidades en México*.

En un marco más amplio, la finalidad epistemológica de estos ensayos es generar recursos y elementos para comprender en contextos específicos los orígenes, alcances y despliegues de la crisis civilizatoria en que se encuentra la sociedad contemporánea.

DE FICHERAS, SANTOS, INDIAS, INDIOS, CAIFANES, CIEGOS Y LUCHADORES

GUILLERMO RIVAS, "EL BORRAS", NUESTRO FALSTAFF

Ensayo de una fantasía exacta

Jorge Reyes Escobar[*]

La noción de "fantasía exacta" es uno de los conceptos fundamentales del pensamiento filosófico de Theodor W. Adorno, a cuyo amparo haremos el intento de escribir las siguientes líneas. Admito de una vez que llevan buena parte de razón quienes hagan un mohín al escuchar el nombre del autor de la *Teoría estética* como fundamento teórico en un coloquio sobre cine, y más aún de cine mexicano, pues es fácil documentar la repulsión que Adorno sentía por el cine:

> Los apologetas del cine tienen como argumento más poderoso el más burdo de todos, el consumo de masas. Y declaran al cine el *medium* más drástico de la industria cultural, arte popular […] El cine, que hoy acompaña inevitablemente a los hombres como si fuese una parte de ellos, es al mismo tiempo lo más alejado del destino humano […] la apologética vive de la resistencia a pensar esta antinomia.[1]

Este juicio despectivo del filósofo se acentúa al tratarse de películas que sin tapujos se presentan a sí mismas como entretenimiento de masas, como se deja ver en su opinión de *King Kong*, a la cual denominó "una proyección colectiva del monstruoso estado totalista. La colectividad se prepara para afrontar sus horrores habituándose a figuras gigantescas".[2] De ser cierto semejante juicio, ¿a qué horrores pretendían habituarnos las voluptuosas y rotundas figuras de Grace Renat o Rossy Mendoza en *Las muñecas*

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, § 131, pp. 204 y 206.

[2] *Ibid.*, §, 74, p. 114.

del King Kong? (Alfredo B. Crevenna, 1981). ¿Qué forma enhiesta proyectaban las pujas dialécticas de Rafael Inclán y Alfonso Zayas en *La pulquería*? (Víctor Manuel Castro, 1981). Así es, para añadir insulto a la injuria, y por si acaso no se había intuido ya, estas páginas no sólo se proponen pensar el cine con Adorno y contra Adorno, sino que intentan hacerlo en el terreno del cine de ficheras mexicano centrándose especialmente en la figura del actor Guillermo Rivas, mejor conocido como "El Borras"; algunos tal vez lo recuerden por su papel de padre de familia cábula y holgazán, pero a final de cuentas amoroso y bonachón, en la serie de televisión *Los Beverly de Peralvillo* (1969-1973). Otros, los menos, lo recordarán en *Las golfas del talón* (Jaime Fernández, 1978), *Emanuelo (Nacido para pecar)* (Sergio Véjar, 1982) o *El garañón* (Alfredo B. Crevenna, 1989), películas donde su rechoncha y desgarbada figura, de ojos tristes y peinado de colegial castigado, contrastaba con sus majaderías, albures y risotadas.

¿Por qué hacer de "El Borras" el centro de la reflexión? Puedo asegurar que el motivo no es la burla ni la provocación, pues soy un hombre viejo y cansado al que no se le da ni la rebeldía ni el baile. La moda y el azar, en cambio, serían causas más próximas. Hace unos meses el documental *Bellas de noche* (María José Cuevas, 2016) mezcló memoria y deseo (con perdón de T. S. Eliot) al presentar a las mujeres que en mi adolescencia "poblaban mis noches tristes desiertas de sueño" (con el perdón, ahora, de Chiquetete), pero al mismo tiempo dejó una sensación de falta, de partida no terminada; pues su mirada, que a la par reivindica la tercera edad en general y, en particular, humaniza a quienes fueron tratadas como mero "atractivo visual", omitía por completo a sus contrapartes masculinos. ¿Qué es de ellos hoy? ¿Alburea Alfonso Zayas a sus propios nietos? ¿Es Alberto Rojas ("El Caballo") un viejo rabo verde en la vida real? ¿De qué vive Luis de Alba ("El Pirrurris")? Guiado por tales inquietudes me propuse elaborar una perspectiva que entablara un diálogo con el documental de María José Cuevas. Sin embargo, no tardé en darme cuenta de tres cosas.

En primer lugar, no parecía haber forma de realizar mi tarea sin incurrir en el bobalicón sentimentalismo de TVyNovelas o TVNotas, que justo antes de la sección de horóscopos presenta reportajes sobre estrellas de antaño del cine o la televisión con el doble propósito de fomentar nuestra compasión y aminorar nues-

tro resentimiento social al mostrarnos que los "famosos" del canal de las estrellas también son damnificados del desmantelamiento del Estado de bienestar.

En segundo lugar, me percaté de que todo intento de conferirle humanidad a mis sujetos de estudio concluía en una rememoración de mis propias vivencias; no conseguía separar la evaluación objetiva del significado del cine de ficheras de los ejercicios de autocomprensión, porque juzgarlas era juzgarme: mi primer encuentro consciente con el cine mexicano fue una experiencia moral, no estética. Fue la primera noche que pasé fuera de mi casa sin tener el permiso de mi madre. Tenía quince años, así que tuve que mentir para colarme a la función nocturna de *El Vergonzoso* (Miguel M. Delgado, 1988). La idea era hacer tiempo antes de encontrarme con unos amigos en el estacionamiento del cine para ir a beber a un taller mecánico abandonado. Pero no salí, no los encontré, sino que me quedé viendo la película, a lo cual sin duda contribuyó la escena en que Rosario Escobar sacrifica su honor a la pasión de "El Caballo" Rojas; sin embargo, lo decisivo fueron los prolongados silencios que emergían entre chiste y chiste demorándose en un vestíbulo o un jardín solitarios, imágenes mudas y titubeantes de interiores que transitaban de un desnudo a otro. Ahora, a 30 años de distancia, sé que se trataba del defectuoso resultado de un pobre manejo de la composición cinematográfica; pero en aquel entonces lo único que sabía era que tenía frente a mí una representación de la existencia, que los momentos significativos —sean de placer o peligro— no se conectan como las premisas de un argumento sino que aparecen de manera discontinua, como fuegos fatuos en un pantano, y mientras pasamos de uno a otro sólo podemos cruzarnos de brazos y esperar en silencio. De esa experiencia, y no sólo de la celebración de la concupiscencia, procede mi aprecio por el cine de ficheras.

En tercer lugar, por una razón que no conseguía explicarme, cada intento de centrar mi análisis en un protagonista masculino derivaba en una atención a la figura de "El Borras", lo cual no deja de ser extraño, pues salvo *Chiquita… no te la acabas* (Arturo Martínez, 1989), él nunca protagonizó una de estas películas; es más, ni siquiera puede decirse que actuara como patiño, como "El Chicote" con Pedro Infante, o el carnal Marcelo con Tin Tan; más bien "flota" entre los protagonistas, comparte sus emociones pero

no sus acciones, sus albures acentúan o matizan el tono del piropo y el insulto pero nunca es el destinatario del significado. “El Borras” es, en pocas palabras, una sombra risueña moviéndose entre estereotipos.

¿Cómo explicar esta última circunstancia salvando el escollo del sentimentalismo y dejándome guiar, sin embargo, por el impulso de la autocomprensión? La única respuesta que me vino a la mente fue elaborar un ensayo; con ello no me refiero a escribir un texto breve, sino a escribir un ensayo en el sentido descrito por Robert Musil: “Ensayo es: en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido. O bien: el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión.”[3] Trataré de probar lo segundo. La razón para invocar las palabras de Musil es básicamente metodológica; hablar filosóficamente de cine, y en especial de cine mexicano, no significa usar las películas para ejemplificar y hacer accesible al gran público ciertos conceptos filosóficos, ni tratar de obtener moralejas anticapitalistas; es realizar una *crítica* en el sentido que Walter Benjamin le otorgaba a este término, es decir,

> hacer patente el espíritu propio de una época […] el criterio de la verdadera actualidad no se encuentra en el público […] sin prestarle al público la menor atención cuando así resulte necesario, aferrándose a lo que es actual, que va tomando forma por debajo de la estéril superficie de eso nuevo o novísimo.[4]

Lo actual, “el espíritu propio de una época”, es, según Musil, ese “terreno en el que no se puede trabajar con precisión”, no porque sea etéreo, sino precisamente porque ordena y configura los hechos. Nuestras preocupaciones, intereses y sentimientos individuales, que son esa superficie de lo nuevo, nos distrae de la legalidad de las condiciones de posibilidad que atraviesan y constituyen la forma de los hechos, una forma a la que Walter Benjamin llamaba “contenido de verdad”. No obstante, él mismo insistió en que el contenido de verdad, la forma propia de una época, sólo se hace patente en el comentario, en la atención al “contenido objetivo”, pues sólo

[3] Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, p. 342.

[4] Walter Benjamin, *Obras*, libro II / vol. I, pp. 245 y 246.

demorándose en él, en sus minucias, en sus detalles aparentemente triviales y secundarios, emerge el contenido de verdad. Y esa labor de criba del comentario es lo que hace el ensayo, particularmente cuando se ocupa de uno mismo: hace que la *interioridad*, en la que todo ocupa un lugar ya determinado, vea rota, desmentida, su apariencia de unidad y, sólo entonces, salga a flote la configuración más alta a la que responden nuestras experiencias. Ésa es la tarea que Musil le asigna al pensamiento ensayístico: "Esa repentina resurrección de un pensamiento, ese fundirse en él como una centella todo un complejo sentimental […], de tal manera que se entiende de golpe el mundo y a uno mismo de otra forma, ése es el conocimiento intuitivo en sentido místico."[5]

En otras palabras, no habría crítica sin el trabajo de autocomprensión que realiza el ensayo, no porque le otorgue coherencia a las múltiples vivencias de un individuo, sino justo por lo contrario, porque hace surgir fragmentos olvidados que encajan mal en la narrativa que hemos construido acerca de nosotros mismos, y es su incongruencia, su discontinuidad —como los espacios de soledad y silencio en *El Vergonzoso*—, lo que paradójicamente produce de manera totalmente involuntaria una unidad de verdad más alta que ya no se refiere únicamente al individuo sino a su época, de forma, insistamos con Musil, "que se entiende de golpe el mundo".

Desde esta perspectiva, la evocación de mi experiencia como espectador del cine de ficheras no es la confesión de un gusto culposo, aunque ello no me exima de tener que responder a su machismo, misoginia y homofobia, sino que es excavar fragmentos dispares de la memoria a partir de la imagen cinematográfica; como sugiere Vincent Hausmann:

> El apoyo del cine en la imagen aproxima más al espectador al trabajo del inconsciente que las palabras al lector porque la expresión en el sueño se manifiesta primordialmente como una imagen […] el cine, con su predominio de la imagen, se opone al arte literario en el que la palabra tiene prioridad, tiene una afinidad particular con los procesos inconscientes […] y, en particular, con los sueños.[6]

[5] Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, p. 344.

[6] Vincent Hausmann, "Cinematic Inscriptions of Otherness: Sounding a Critique of Subjectivity", en *Journal of Film and Video*, vol. 50, núm. 1, p. 27. [La traducción es del autor].

Ese orden no consciente es lo que me sugerían las películas de ficheras, las cuales no sólo satisfacían mis deseos morbosos sino que me explicaban el mundo, no por la vía del desenvolvimiento trágico del espíritu que, al exclamar con Pedro Infante: "¡Soy pobre, pero honrado!", confirma el carácter perenne de la contradicción entre miseria material y dignidad moral, elevándola a principio básico del vínculo social en México; al contrario, me lo explicaban haciendo aparecer una experiencia desgarrada, discontinua, incongruente, donde se brinca de la cama ajena a la cantina y después al puesto de verduras sin saber cómo o porqué, sin poder cobrar conciencia de qué situación corresponde al trabajo y cuál al placer, de tal modo que esa confusión muestra de un solo golpe el contenido de verdad de nuestra experiencia: estamos situados en un presente vacío en el que en realidad no hay progreso, sólo la repetición incesante de las mismas tareas.

Ese conocimiento intuitivo en el que surge el espíritu propio de una época por encima de la apariencia de lo nuevo como resultado de la rememoración ensayística, se precipita en el concepto de "fantasía exacta" que aparece en la obra temprana de Adorno y que consiste en buscar

> modelos con los cuales la razón se aproxima probando y comprobando una realidad que rehúsa la ley, pero a la que el esquema del modelo es capaz de imitar cada vez más en la medida en la que está correctamente trazado [...] Una fantasía exacta: fantasía que se atiene estrictamente al material que las ciencias ofrecen y sólo va más allá en los rasgos mínimos que ella establece [...] una fantasía que reagrupe los elementos del problema sin rebasar la extensión que cubren.[7]

Así, en la fantasía exacta confluirían la crítica benjaminiana y el pensamiento ensayístico de Musil: dejar que en la autocomprensión salga a flote lo inconsciente para que se reconozca la configuración propia de una época sin añadir elementos extraños al material.

En esa medida sería válido extender al cine de ficheras el juicio que Adorno dirigía contra el cine en general: "¿Que en el cine no cabe otra cosa que la mentira de la estereotipia? Pero la es-

[7] Theodor W. Adorno, *Actualidad de la filosofía*, p. 98.

tereotipia es la esencia del arte popular; los cuentos hablan del príncipe salvador y del diablo como el cine del héroe y el canalla."[8] En efecto, todo esfuerzo por humanizar a los protagonistas del cine de ficheras o de hacerlos corresponder con agentes sociales reales, está condenado al fracaso porque no representan más que estereotipos (el gandalla buena onda, el borracho, el aprovechado, la ninfómana, la prostituta ventajosa, etcétera) y en esa medida son una mentira.

¿Pero y "El Borras", esa figura flotante que se mueve entre ellos sin identificarse con nadie? Es una figura sobrante que, al mismo tiempo, no posee forma definida. Podría decirse que justo por esa razón su falsedad es aún más acusada que la de los estereotipos que lo rodean; pero quisiera sugerir precisamente lo opuesto a partir de la configuración de la fantasía exacta: en el modelo de los estereotipos sólo mantiene su subjetividad quien no se aferra a ningún ideal, quien en su constante cambio acompaña a todo y desmiente todo. En este aspecto mi experiencia con el cine mexicano ha sido opuesta a mi encuentro con la literatura mexicana: "El amor no existe", sentencia Ricardo Garibay en *Triste domingo*, pero no deja de relatar encuentros fortuitos que se entablan con una facilidad que siempre me pareció incomprensible. El cine de ficheras, en cambio, nos hablaba de todo menos de amor; pero para el espectador atento la lección era clara: el amor no existe, pero podemos ser felices; y no me refiero a la frágil felicidad de los placeres carnales, sino a la composición de un orden en el que el espectador se reconcilia plenamente con lo contemplado, como hace "El Borras".

En este aspecto, y no sólo por la corpulencia y la bonhomía que comparte, "El Borras" no deja de recordarme a Falstaff, el personaje de William Shakespeare que es recordado sobre todo por su aparición en *Enrique IV* y a quien Hygh Grady ha definido como

> un experimento de un tipo de subjetividad imaginaria autónoma, autotélica, específicamente diseñada como un refugio (y posiblemente como una alternativa a la lógica maquiavélica del poder). Como muchos otros personajes de Shakespeare, Falstaff se resiste a atarse a

[8] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia...*, *op. cit.*, § 131, p. 205.

> una sola identidad y, en cambio, se reinventa continuamente a sí mismo a lo largo de una serie de improvisaciones.[9]

Tal vez la fantasía exacta nos muestra un mundo dominado por la industria cultural, pero en ésta —y precisamente por la forma de construcción de la fantasía exacta— puede mostrarse que aún queda un resquicio para la subjetividad.

Fuentes

Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.

———, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada,* Taurus, Madrid, 2001.

Benjamin, Walter, *Obras*, libro II, vol. I, Abada, Madrid, 2009.

Grady, Hygh, "Falstaff: Subjectivity between the Carnival and the Aesthetic", en *The Modern Language Review*, vol. 96, núm. 3, julio de 2001.

Hausmann, Vincent, "Cinematic Inscriptions of Otherness: Sounding a Critique of Subjectivity", en *Journal of Film and Video*, vol. 50, núm. 1, primavera, 1998.

Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992.

[9] Hygh Grady, "Falstaff: Subjectivity Between the Carnival and the Aesthetic", en *The Modern Language Review*, vol. 96, núm. 3, p. 622. [La traducción es del autor].

IMAGEN-PULSIÓN Y *MECÁNICA NACIONAL* DE LUIS ALCORIZA

Sonia Torres Ornelas[*]

Lenguaje pre-verbal

Según Gilles Deleuze, el cine no es un lenguaje sintácticamente organizado sino una composición de imágenes y sus respectivos signos, lo cual significa que su materia es pre-verbal y, por lo tanto, no se puede explicar en los términos de una semiología de orden lingüístico. Pensar el cine consistirá en encontrar los signos propiamente cinematográficos que estarían estableciendo una semiótica pura, según la cual las imágenes cumplen el papel de conceptos no sólo en el sentido de hacer legible lo que se ve y se oye en las pantallas, sino porque no expresan un sentido único, ya que un concepto está compuesto, por lo menos, de dos elementos. Cada una de las imágenes-conceptos es, por sí misma, un montaje. Los estudios de Deleuze sobre cine se ocupan, primero, de los signos del movimiento, a los que llama *kinoestructuras;* de éstas hay tres básicas: la de la percepción, la de la afección y la de la acción. El cine clásico elabora un realismo *kinético* que implica una determinada concepción de lo real a través del privilegio de las relaciones de causalidad. El segundo estudio se orienta a los signos del tiempo denominados *cronogénesis*. A Deleuze no le interesa la representación del tiempo por el movimiento, sino las fuentes del tiempo puestas en la imagen cinematográfica en el llamado cine moderno, en el que las relaciones entre el pensamiento y la realidad no obedecen a los desarrollos causales ni a los valores biunívocos.[1]

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Véase Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 348.

El cine, comprendido por los signos que produce, imprime un giro al tratamiento dado a esta expresión artística desde sus inicios, cuando su desarrollo se había apoyado en el paso de lo mudo a lo parlante, teniendo como dato fundamental la relación de imagen y movimiento, y a partir de lo cual el cine se explicaba como esencialmente vinculado al movimiento. Jean-François Lyotard cree que el cinematógrafo es la inscripción de toda clase de movimientos, tanto en el plano como en el montaje: el movimiento de los actores, de las luces y los colores, de los encuadres, la secuencia, los empalmes (*raccords*), el sonido, las palabras. Dice que la imagen no vale por otra cosa que no sea el movimiento, no solamente en el cine clásico, sino también en el experimental, en el que se ponen en operación dos polos: la inmovilidad y el exceso de movimiento.[2]

La importancia de la aproximación de Deleuze al cine radica en la posibilidad de emancipar la imagen respecto del movimiento para comprenderla como moviente en sí y por sí misma y, a partir de esta primera operación, en descomponer el movimiento para hacer pensables los enigmas que le dan espesor. La ontología de la imagen elaborada por Henri Bergson es desplegada y prolongada en esta singular lectura del cine donde los signos del movimiento con los que trabaja el cine clásico afirman la dimensión bergsoniana del *movimiento relativo* que caracteriza a las *multiplicidades extensivas*, es decir, al plano de inmanencia actual: lo que llamamos universo o conjunto de imágenes. El ojo de la cámara encuadra espacios, percibe todo lo que hay en una locación como una vorágine de acciones y reacciones; luego capta algo específico, por ejemplo la orilla de un río con sus guijarros y la hierba: produce una imagen que podemos interpretar y nos provoca emociones. Es a este universo de interacciones al que Deleuze da el nombre de *imagen-movimiento*, un concepto compuesto por tres estratos que a su vez componen al sujeto: el mundo subjetivado (percepción); la emotividad (afección); el cuerpo individual (acción). La percepción y la acción son perfectamente objetivas, son exteriores al sujeto, tienen una existencia propia; la percepción, indiscernible de la materia; el cuerpo, verdadera imagen motora cuyos movimientos son acción y pasión. No así la afección, que es fecundada por los

[2] Véase Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, pp. 51-54.

estímulos llegados de otros mundos y viene a ocupar la desviación producida entre una acción y una respuesta. Esta desviación es un intervalo, un intersticio, un momento, una grieta en la que se articulan la objetividad y la subjetividad, el cuerpo y el espíritu, la *materia y la memoria*, el espacio y el tiempo.[3]

Imagen-pulsión

La imagen-pulsión no se encuentra en la tipología básica expuesta por Deleuze, y sin embargo pertenece a la imagen-movimiento. La existencia de la imagen-pulsión es oscura porque fluctúa entre la actualidad de los cuerpos, sus actitudes y comportamientos, y la virtualidad de las afecciones. La pulsión es el dinamismo puro del ir y venir de la afección a la acción, y de ésta a aquélla. Puede decirse que es la inmanencia que coliga un mundo originario con un mundo derivado, tan real el uno como el otro. El mundo originario es el de los impulsos que presiden a las acciones; el derivado, el de las acciones positivamente reguladas históricamente.

La imagen-pulsión es la del naturalismo cinematográfico, el cual, al igual que el naturalismo literario, funciona con materias pre-verbales, pues tal es el estatuto de las pulsiones en los lindes de los afectos, los ideales y los comportamientos actuales. En la opinión de Deleuze, el naturalismo cinematográfico es el más difícil de lograr, no solamente porque el autor debe intuir la virtualidad de las acciones sino también porque está obligado a conducir el universo pulsional explorado a una sola pulsión directriz. Si fracasa en su intento, el resultado es una película grotesca que lastima no sólo a los ojos sino al espíritu.

[3] Deleuze se apropia de la lógica de las relaciones del lingüista estadounidense Samuel Peirce, quien acuña los términos "primeridad" (afección), "segundidad" (acción) y "terceridad" (relación lógica). Agrega la "ceroidad" propia de la percepción acentrada. La terceridad es, para Deleuze, la *imagen-mental* creada por Alfred Hitchcock, la cual no pertenece ya al ámbito de la *imagen-movimiento*, porque se trata de una *imagen-pensamiento* y, en tanto tal, es ya una *imagen-tiempo*. La percepción es el grado cero fuera de mi cuerpo; la afección es lo primero que me permite conocer, a la vez, una cierta imagen por dentro y por fuera; la acción me permite sentir esa cierta imagen privilegiada (seleccionada del universo de imágenes) a la que llamo "mi cuerpo".

El caso de Luis Alcoriza se encuentra en esta línea de peligro; siendo discípulo del más genial naturalista, Luis Buñuel, en primer lugar no reconoce que lo es, y además no consigue la pulcritud de la pulsión. No obstante, su película *Mecánica nacional* (1971)[4] nos concierne directamente, porque ella dictamina ciertas conductas de los mexicanos que, por su persistencia, nos inquietan. Fija su atención en los habitantes de una colonia popular de la Ciudad de México a principios de 1970; económicamente periféricos y, a pesar de ello, insertos en el capitalismo, se entregan a todos sus caprichos consumistas, los cuales van desplegándose en relaciones de oposición. La primera escena presenta la situación compuesta por el padre de familia machista, la madre comprensiva, mandona y un poco frívola, la abuela enfermiza pero con voluntad de fiesta, los hijos adolescentes disipados en las agitaciones hormonales, la comadre —portavoz de las noticias del barrio— y los vecinos. El plano cinematográfico activo hace funcionar la fórmula situación-acción-situación: todas las acciones se desencadenan a partir de una situación dada, y provocan el establecimiento de una nueva situación que a su vez será modificada con nuevas acciones. Muy tempranamente en la película, Alcoriza revela una pulsión rectora, mediante el letrero que cuelga en el taller de servicio automotriz: "Sólo damos servicio a clientes muy machos".

Principio cósmico de Afrodita

El naturalismo es el mundo de Empédocles, un mundo de apetito y de pedazos, y es también un mundo en que convergen todos los pedazos en una mezcla universal estrictamente coextensiva a la

[4] Ramiro Meléndez (productor) y Luis Alcoriza (director), *Mecánica nacional*, Producciones Escorpión. Dirección musical de Rubén Fuentes y fotografía de Alex Jr. Phillips.

Luis Alcoriza de la Vega (1918-1992), español nacido en Badajoz, exiliado de la Guerra Civil, llega a México en 1940. Trabaja con Luis Buñuel en los guiones de las películas *Los olvidados* (1950), *El bruto* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1955), *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959), y *El ángel exterminador* (*L'ange exterminateur*, 1962). Actúa en 16 películas, entre las que destacan *Nana* (1944), *Flor de caña* (1948), y *El gran calavera* (1949).

unión de todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte.[5] Para Empédocles todo lo vivo es uno: dioses, hombres y animales. Su perspectiva chamánica es la de un poeta para quien toda criatura es la sombra de una gran armonía: el universo es música más que paisaje; la tierra es el escenario de todas las fragmentaciones, el rencor, el crimen, las enfermedades y la degeneración. En la naturaleza late la unidad de la vida, porque es en la superficie donde acontecen las contradicciones que afligen el corazón. En el mundo entero el alma es un soplo, lo cual nos equipara con los animales, los claveles, las habas y el laurel. Empédocles camina por este mundo de tormento y pugna que sólo encuentra alivio en el principio cósmico Afrodita, el amor, al que también llama Chipre. Afrodita concede la armonía entre *physo* y *phthimene*, naturaleza y decadencia.[6]

La intuición poética de la unidad de la vida arquea sutilmente el día a día en *Mariposa de obsidiana*, de Octavio Paz: "Me hice tan pequeña y tan gris, que muchos me confundieron con un montecito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza".[7]

La mezcla de las cuatro raíces de todas las cosas: fuego, agua, aire y tierra, cada una con su propia divinidad —Edoneo, el benefactor; Zeus resplandeciente; Hera vivificadora, y Nestis, la fluente—,[8] imprime dinamismo a la existencia, gracias a que unos a través de otros se vuelven multiformes. De su mezcla se perfilan el hombre y la fiera, el pájaro y la flor. El mar es sudor de la tierra, los fuegos custodian las montañas. Todo nace de esta pluralidad prodigiosa, los olivos y las peras, el vino, la miel, los higos; lo dulce y lo amargo, el sueño y la vigilia, la palabra y el silencio.

Los grupos sociales son el resultado de este mundo de contexturas originales en que los instintos tejen y destejen redes que se prolongan en conductas ya codificadas. El fondo de la vida social son estas fuerzas no estipuladas todavía como acciones y que han

[5] Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 180.

[6] Véase Friedrich Nietzsche, *Los filósofos preplatónicos*, pp. 130-135.

[7] Octavio Paz, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, p. 200.

[8] Nestis es una divinidad siciliana. El nombre deriva de fluir en una isla que flota.

dejado de ser afecciones; es un lugar en que coexisten, sin confundirse, el idealismo de la afección y el realismo de la acción. Por lo mismo, hay que considerar que el naturalismo no es ajeno ni a uno ni al otro; más bien extiende el realismo de la imagen-acción, es decir, actualiza en un medio específico las cualidades y potencias propias de la afección.

Actualizar significa imponer un límite: toda acción es necesariamente limitada; es, en este sentido, espaciadora. En lo social, explica por qué desempeñamos una sola función a la vez: profesor, bailarina, médico... Las acciones nos fijan en un espacio y en un tiempo, cada uno de nuestros movimientos tiene que estar orientado a un objeto y servir a una finalidad. Nuestro tiempo vital se convierte en una marcha hacia puntos determinados, deslizándose de una fase a otra en una línea punteada. El movimiento se produce a partir de puntos fijos.

Deleuze cree encontrar en el cine naturalista una superación de la acción enmarcada en la división espacial y el desplazamiento de móviles, a favor de distribuciones anárquicas y velocidades infinitas. La conquista del naturalismo cinematográfico sería la de presentar el acto de transitar del cuerpo al pensamiento, y viceversa. Si así fuera, la imagen-pulsión estaría insertando el tiempo en la imagen, en vez de simplemente representarlo. Hay que preguntarse cuál de los ritmos temporales es el que este tipo de imagen presenta directamente, pues de acuerdo con la definición bergsoniana el tiempo es duración, y ésta, una realidad virtual que no deja de hacerse y deshacerse en sus actualizaciones y en el naufragio de lo actual en su propio pasado. No hay hechos, solamente hay cosas que se hacen y se deshacen en el juego de lo virtual-actual.

La participación del naturalismo en el realismo es mediante un surrealismo peculiar que ha dado oportunidad a algunos críticos de cine para afirmar a un Buñuel surrealista, lo que a su vez permitiría colocar el cine de Alcoriza en el surrealismo. Pero siguiendo las enseñanzas de Deleuze, se ve que el ritmo temporal de la imagen-pulsión está dado por la repetición de las pulsiones mismas. Lo que se repite es la materia en proceso de constitución mediante las mezclas; éstas repiten las energías que el cine captura justo en la relación de indiscernibilidad entre lo objetivo (acción) y lo subjetivo (afección). Así se explican los entrelazamientos de la vigilia y el sueño en el cine de Buñuel, no solamente

en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) sino también en su primer largometraje, *La edad de oro* (1930), cuyo guión escribe junto con Salvador Dalí. Esta película es considerada un clásico del surrealismo.

El naturalismo siempre hace intervenir un *como si*[9] encaminado, en primer lugar, a tratar a los hombres *como si* fueran animales; animal de presa, perro de caza, gata en celo, garrapata, vampiros y parásitos. El *como si* naturalista expresa la frontera entre el hombre y el animal, tal y como lo indica Émile Zola cuando habla de la bestia humana (*La bête humaine*, 1890) para subrayar que la fisiología es el motor de las conductas, a partir de las cuales se pueden denunciar los problemas sociales en un tono de sátira.[10] El mundo se ve en su unidad y en su bifurcación: lo informe y las formas, la sonoridad pura y los sonidos articulados. La pulsión es el envite en que el mundo originario, que es esa dimensión de la naturaleza en que todo mecanicismo está despuntado, se diferencia en los mundos derivados gracias a los torbellinos impersonales de la atracción y la repulsión. Alcoriza, al igual que Buñuel, sabe que el movimiento sólo puede explicarse mediante impulso y animación, como ya lo había pensado Empédocles: sólo el impulso y la animación mueven, no repentinamente, sino por grados y en todas las regiones. El problema que se plantea es cómo hacer surgir un mundo ordenado a partir de esos impulsos contrapuestos.[11]

El naturalismo del joven Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, responde que los impulsos contrapuestos, Dionisio y Apolo, dan nacimiento a un mundo ordenado en la relación fraternal que permite la existencia del uno por el otro desde una metafísica artística. El arte es la única metafísica posible; la vida se justifica sólo como fenómeno artístico, y éste, entonces, es la efectuación

[9] Kant introduce en filosofía la noción de *como si* (*als ob*) para indicar la distinción entre naturaleza y libertad. Jacques Derrida lo utiliza para explicar lo que llama *democracia por venir*, y lo define como un desafío a la distinción clásica entre juicios constatativos y performativos. Deleuze lo utiliza para dar la idea de un simulacro que desplaza a la persona. El *como si* no es la conversión del hombre en animal, sino la animalidad, es decir, los instintos pronosticados en el otro.

[10] Véase Henry James, "Émile Zola", en *El futuro de la novela*, p. 37.

[11] Véase Friedrich Nietzsche, *Los filósofos preplatónicos*, p. 137.

de la voluntad de ilusión que Deleuze indica en la noción del *como si*, que se extiende a una de las sentencias más escandalosas en su momento: "No hay hechos, solamente hay interpretaciones". En Nietzsche, la ilusión es necesaria, y el mundo es interpretación y, por tanto, fabulación. Clément Rosset tiene razón cuando define la fabulación como el arte de inyectar infinitud a lo finito, y así dejar que algunas rachas de azar atraviesen los territorios circundados.

El autor de cine naturalista es como el filósofo-médico, capaz de diagnosticar los síntomas de una civilización. Y esta tarea tiene que violentar las líneas progresivas a favor de involuciones que lleven hacia el mundo originario, mundo del fondo, o el mundo del sin fondo que es el lugar de los actos sin forma que no remiten a sujetos formados. Es éste el mundo de las pulsiones brutas que no pueden ser asignadas ni a las bestias ni a los hombres, un mundo en relación inmanente con los mundos derivados; es la relación de la mordida y el pedazo arrancado a partir de la cual se vislumbran dos signos, uno de génesis y otro de composición. El de génesis es el síntoma; el de composición, el pedazo arrancado al mundo derivado. Esto supone que las pulsiones son las energías que no tienen existencia más que por los pedazos arrancados al mundo real; no hay pulsiones previas, ni pedazos previos. Pulsión y pedazo son estrictamente correlativos. La pulsión no es más que energía apropiándose de un pedazo.[12] Todos los pedazos arrancados por una pulsión son llamados por Deleuze ídolos o *fetiches*.

El síntoma da la presencia, mientras que los pedazos dan la representación; pero entre presencia y representación no hay ningún hueco que hiciera posible restaurar los derechos del dualismo. Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los fetiches-ídolos, la representación de los pedazos. Es el mundo de Caín y son los signos de Caín.[13]

[12] Véase Gilles Deleuze, *Los signos del movimiento y del tiempo. Cine II*, p. 219.
[13] Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 181.

Pulsión de muerte: recomienzo del ciclo

Las pulsiones son extraídas de los comportamientos reales; los pedazos son arrancados de un objeto. En el cine afectivo el primer plano se convierte en rostro; en el naturalista, deviene un objeto parcial. La cámara aísla las piernas, los glúteos o los senos de un cuerpo de mujer, como se ve en la película de Alcoriza, particularmente —con el personaje interpretado por Fabiola Falcón— en la evolución de una pulsión sexual. Todos los comportamientos son desarrollos de pulsiones. Los del mayor (Héctor Suárez) revelan machismo; los de la pareja de novios (Pili Bayona y Carlos Piñar), una pulsión alimentaria que termina por manchar la blancura de sus vestidos; los de la abuela (Sara García) también son alimentarios, y al extremo; no solamente manchan sus ropas sino que la hacen morir. Toda pulsión es exhaustiva, es híbrida, potencia que va hasta su fin inmanente.[14]

Los grandes naturalistas saben mezclar todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Deleuze reescribe la noción aportada por Sigmund Freud. La pulsión de muerte no indica muerte biológica sino un proceso de diferenciación obtenido por desexualización. Puesto en su lógica del sentido de inspiración estoica, habría que decir que se trata de un proceso de producción de efectos incorporales, es decir, de producción de modos de ser cuyo sentido es ideal. Los mundos originarios son corporales; los derivados, incorporales: atributos lógicos. El instinto puntual de la muerte es energía desexualizada, *Aión* o forma vacía, el infinitivo puro,[15] no la existencia que pertenece a los cuerpos, sino la insistencia.

Buñuel reúne todas las pulsiones en el parasitismo. La lectura sería que todos vivimos unos a expensas de otros. La rica, bella y buena Viridiana no actúa sino por su propia conciencia de inutilidad y parasitismo.[16] El naturalismo de Joseph Losey, el más europeo de los cineastas estadounidenses, sorprende, en particular con la película *El sirviente* (*The Servant*, 1963), en la que presenta a Dirk Bogarde interpretando al criado Hugo Barret con toda la

[14] Véase Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, p. 74.
[15] Véase Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, p. 243.
[16] Véase Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 188.

elocuencia de la pulsión de muerte del servilismo. El sirviente expresa la condición humana en términos de obediencia y rendición a intereses ajenos, como el dinero, el poder político o la fama.

El diagnóstico que hace Alcoriza de una parte decisiva de nuestra cultura nos impresiona porque fotografía algunos casos de enfermedad social; se detiene en lo más inclemente y áspero de las actitudes humanas, en la repugnante sensualidad carente de erotismo placentero que se vive de manera insana, obscena, tóxica; en la alimentación excesiva y letal que no deja ninguna satisfacción en el paladar sino que únicamente afirma el acto de comer en una repetición sardónica. El naturalismo procede tomando de manera aleatoria un segmento de vida. Pero lo mismo puede decirse de otras técnicas cinematográficas. Por ejemplo, en el periodo de oro del cine mexicano se aislaban contextos rurales, urbanos y cosmopolitas que, por medio de una estética expresionista y una fotografía elegante, producían narrativas de lirismo poético a fin de mostrar al mundo algunos modos de ser mexicano con gran belleza.

En *Mecánica nacional* se exponen las fuerzas y los ambientes que ya estaban allí, esperándonos antes de nuestro nacimiento, y que Luis Alcoriza unifica en una gran pulsión de muerte, la pulsión de corrupción que se gestaría en la sensibilidad interna descifrable como un puro destruir/ser destruido. Toda la potencia de esta gran pulsión de muerte se encuentra en el verbo en infinitivo, en la persistencia de lo que no se detiene en ningún presente a pesar de sus innumerables actualizaciones.

La trama, situada en los setenta, desnuda los mecanismos de la sociedad; y hoy, casi 50 años después, las prácticas de corrupción parecen invadirlo todo. Pero la corrupción no nos define íntegramente; hay otros modos de ser que coexisten con ella y que, en muchos casos, son más poderosos y, por consiguiente, le impiden manifestarse, a pesar de que, según lo diagnosticado por Alcoriza, la habríamos recibido como herencia del mundo originario, mundo del que se derivan los mundos sociales que componemos. Tal mundo originario jamás está en presente y, no obstante, nos acompaña siempre. Es un mundo a la vez arcaico y por venir: es como el comienzo y el fin del tiempo.

Esto permite señalar que el tiempo de la imagen-pulsión es curvo y se hace sensible mediante ciclos. En *Mecánica nacional*

las etapas son muy claras: la preparación de los alimentos para el viaje familiar; la distribución de las personas en los diferentes automóviles; el paseo por las avenidas de la ciudad y el recorrido por la carretera; la llegada al sitio marcado como meta de la carrera de autos; la multitud abigarrada, los baladros y las palabras confundidas con la estridencia de las bocinas y el estertor de los motores. La situación se compone ahora de fuentes con alimentos, botes de cerveza y botellas de licor, escarceos sexuales, discursos políticos, fermentación de hábitos. El advenimiento de la muerte de la anciana y su velación improvisada bajo el cielo abierto, y el final de la carrera de autos, decide el regreso a casa que marca, al mismo tiempo, el inicio de un nuevo ciclo.

El naturalismo es inseparable de la idea de *salvación*; hay pulsión que envenena y pulsión salvadora. La salvación es el signo de un cierre de ciclo y apertura de uno nuevo. Todo vuelve a comenzar desde cero a partir de la muerte, el olvido, el desgaste o la entropía: el tiempo captado en los efectos negativos. Cuando estamos entre un mundo que no termina de morir y un mundo que no llega a nacer, dice Antonio Gramsci, se desarrollan todo tipo de síntomas morbosos.[17] Cuando estamos entre una pulsión que no termina y un mundo que no nace todavía, voracidad y saciedad se vuelven indistinguibles, porque la pulsión es la garra que se apodera de un pedazo. No hay pulsiones sino en la medida en que hay apresamiento de pedazos; no hay mundo derivado sino en la medida en que hay esta energía cleptómana.

Empédocles quería que se palpara lo más profundo de la unidad de la vida; sabía que las contradicciones son efectos de superficie que, en cuanto tales, no pueden producir nada, ni decidir las transformaciones de una sociedad. Las sociedades, dice Deleuze, no se definen por sus contradicciones. De hecho, no se contradicen; más bien, ante todo se escapan por todas partes. Un campo social es un mapa en constante transformación gracias a las alternancias de una violencia estática, propia de las pulsiones, y una violencia dinámica, propia de las acciones o comportamientos

[17] Véase Gilles Deleuze, *Los signos del movimiento y del tiempo. Cine II*, p. 220. Aquí cita Deleuze los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci.

reales.[18] Éstos no están inspirados por la razón sino por la inteligencia instintiva de las pulsiones. La enseñanza que deja *Mecánica nacional* es doble: permitir que esos modos de ser corruptivos que se ven en algunos sectores sociales se extiendan por doquier, o bien colocarse en ellos para desterritorializarlos a fuerza de crear devenires minoritarios capaces de prolongar las pulsiones en líneas rutilantes.

Conclusiones

Mecánica nacional, la película dirigida por Luis Alcoriza, da una visión de las energías que presiden algunas conductas de los mexicanos, mediante un trato naturalista que se despliega fundamentalmente en la literatura y el cine. En ambos casos va a la conquista de aquello que se oculta por detrás de las apariencias. En este sentido, conserva los rasgos del realismo clásico, cimentado en repartos dualistas y lógicas binarias. En términos fílmicos, y de acuerdo con los ensayos de Deleuze, podría decirse que se trata del paso del cine clásico al moderno, en la medida en que ya no se conforma con representar el tiempo sino que logra ponerlo en la imagen visual en la forma de la repetición. Esto significa la afirmación del tiempo curvo que caracteriza el naturalismo de Empédocles. El tiempo curvo es cósmico, y su signo es el de Chronos-Saturno: el presente vivo, distinto al Chronos-Zeus que indica el presente eterno e inmóvil.

Las diversas pulsiones confluyen en una gran pulsión que las unifica, lo cual exige un diagnóstico de las conductas sociales. El dictamen de Luis Alcoriza es perturbador; muestra que por debajo de los mecanismos sociales de muchos grupos en nuestro país germina la corrupción en todos sus niveles, imponiendo miseria en el día a día.

[18] Véase Gilles Deleuze, "Deseo y placer", en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, p. 125.

Fuentes

Deleuze, Gilles, "Deseo y placer", en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, trad. de José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 2007.

————, *Diferencia y repetición,* Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

————, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1994.

————, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2,* trad. de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1996.

————, *Lógica del sentido,* trad. de Miguel Morey, Paidós, Barcelona, 2005.

————, *Los signos del movimiento y el tiempo. Cine II*, Cactus, Buenos Aires, 2011.

James, Henry, "Émile Zola", en *El futuro de la novela*, Taurus, Madrid, 1975.

Lyotard, Jean-François, *Dispositivos pulsionales*, trad. de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1981.

Nietzsche, Friedrich, *Los filósofos preplatónicos*, trad. de Francesc Ballesteros Balbastre, Trotta, Madrid, 2003.

Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Filmografía

Meléndez, Ramiro (productor), y Luis Alcoriza (director), *Mecánica nacional*, Producciones Escorpión, México, 1971.

EL CINE DE TERROR MEXICANO: MÁS QUE ROMANTICISMO Y GÓTICO

Pedro Enrique García Ruiz[*]

En lo que sigue analizaré brevemente, desde el punto de vista filosófico, algunos aspectos del cine de terror mexicano. Con ello quiero enfatizar que no pretendo realizar un análisis cinematográfico o semiótico del asunto, pues no soy especialista en estos aspectos formales y conceptuales del cine, pero sí un ferviente admirador y consumidor del género de terror tanto literario como cinematográfico. Aunque ello tampoco me autoriza a incursionar en esta temática harto compleja e interesante, sí creo que el filósofo tiene competencia para buscar aclarar una cuestión que ocupa desde el último cuarto del siglo XX a los interesados en los problemas que plantea la experiencia estética que suscita en nosotros el cine, y particularmente el cine de terror. Cuando asistimos a una sala de proyección y sentados ante la pantalla experimentamos súbitos momentos de angustia o miedo por lo que sucede en la película, ¿estamos experimentando *realmente* esas emociones? ¿Podemos sentir miedo por un vampiro, hombre lobo, zombi o algún otro tipo de monstruo pese a que sabemos que no existen? ¿Qué tipo de experiencia emocional es la que nos producen las películas de terror? ¿Cuál es su estatuto epistémico y estético? ¿El cine de terror mexicano motiva este tipo de reacciones emocionales? Considero que una reflexión filosófica sobre el cine de terror mexicano debería intentar aclarar este tipo de cuestiones; que se lo designe como cine de "terror" implica, antes de todo, que se trata de un cine que busca suscitar en los espectadores emociones como el miedo, la angustia y el asco, pero en una forma muy peculiar.

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Una buena manera de intentar aclarar el asunto es tener presente que el género de terror cinematográfico se inspira en gran medida en la literatura gótica y romántica de los siglos XVIII y XIX; y existe una polémica respecto a si el cine de terror debería diferenciarse, y cómo, del llamado cine fantástico.[1] Tampoco voy a adentrarme en esta temática. Lo que sí considero importante destacar es que muchas de las temáticas que encontramos en las obras más representativas de la literatura gótica y romántica de terror se incorporarán al universo del cine de terror de manera temprana (la casona lúgubre, los cementerios, la noche con Luna llena, el ambiente oscuro y ominoso, etcétera). En el cine de terror encontramos de manera reiterativa un conjunto de temáticas propias del gótico y del romanticismo literarios: la concepción de lo sobrenatural como cuestionamiento de la coherencia racional del mundo y expresión de fuerzas incomprensibles a la razón científica; la naturaleza como un ámbito en gran parte desconocido que presenta aspectos siniestros; la incapacidad de la ciencia para ofrecer una explicación cabal de todos los sucesos, y el efecto de desconcierto, miedo y repulsión incontrolables al experimentar lo desconocido o sobrenatural. Respecto a este último tema señaló Howard Phillips Lovecraft:

> El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido. Muy pocos psicólogos lo niegan y el hecho de admitir esa realidad confirma para siempre a los cuentos sobrenaturales como una de las formas genuinas y dignas de la literatura.[2]

Este miedo es provocado por un ser que cuestiona el orden natural y racional: el monstruo. En Occidente este concepto tiene una larga alcurnia. Se remonta a la antigüedad clásica y encuentra un lugar privilegiado en la cosmología latina y medieval. San Agustín, por ejemplo, dedicó una parte del libro 16 de *La ciudad de Dios* a los pueblos de monstruos. Antes que él, Plinio el Viejo documentó también la cuestión en su *Naturalis Historia*.

[1] Véase Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, pp. 35-43.

[2] H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, p. 5.

Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro, Tomás de Canterbury y Vicente de Beauvais también se ocuparon de los monstruos. Como indica San Agustín, el monstruo habita más allá de la *ecúmene*, es decir, de la tierra habitada por seres humanos; se trata de una situación en la que la alteridad de lo monstruoso se define por la lejanía no sólo geográfica sino también del orden natural.

> La monstruosidad se utiliza para definir además de la barrera geográfica, un salto cualitativo entre los monstruos y el hombre, que puede ser signo positivo en el caso que la monstruosidad sea considerada como un emblema de superioridad (es el caso de las divinidades, de los seres intermediarios); o de signo negativo, como es el caso de las razas monstruosas, en el que las diferencias evidencian inferioridad. El uso de las características monstruosas como espantajo o signo de alienación bestial, peligrosa, y por tanto a evitar o destruir, se ha trasmitido intacto hasta nuestros días.[3]

El monstruo define la literatura de terror y el cine que de ella abreva; los seres monstruosos que protagonizan estos filmes están inspirados o tomados de obras literarias en su gran mayoría. Ejemplos de ello son *Drácula*, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, etcétera. Pero lo monstruoso no sólo se plantea a partir de un ser anti o sobrenatural; también se expresa en la locura asesina, en el demente que transgrede las normas y leyes de una sociedad, como ocurre en el que suele considerarse el primer filme de terror: *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Weine, 1919). La locura como fuente de terror es retomada por Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960), película basada en la novela del escritor estadounidense Robert Bloch. Así, el monstruo no tiene necesariamente que violar las leyes del orden natural, como creía San Agustín; el monstruo también habita dentro de seres humanos aparentemente normales.[4] Pese a todo, como señala el filósofo americano Noël Carroll, el monstruo suele identificarse con seres que escapan del orden natural.

[3] Massimo Izzi, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, p. 367.

[4] Véase Robert K. Ressler y Tom Shachtman, *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*.

> En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos. Son cosas pútridas o corruptas, o gritan desde lugares pantanosos, están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No sólo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no sólo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia.[5]

Aunque el monstruo encuentra en el cine de terror su lugar privilegiado, también ha sido retomado en otros géneros cinematográficos; el cine de aventuras o de drama también ha hecho del monstruo un recurso constante que ofrece un atractivo mayor a sus tramas. Incluso en el cine cómico e infantil el monstruo ha hallado su lugar. Esto es particularmente evidente en algunas producciones del cine mexicano donde los monstruos clásicos (o no) son situados en narrativas inverosímiles; por ejemplo *La momia azteca contra el robot humano* (Rafael Portillo, 1958), *El castillo de los monstruos* (Julián Soler, 1958), o *Caperucita y Pulgarcito contra los monstruos* (Roberto Rodríguez, 1962). Por eso creo que para comprender el genuino cine de terror mexicano y evitar identificarlo con estos delirios del cine nacional, es necesario contar con un criterio estético riguroso que nos permita identificar ese cine que produce en nosotros miedo y angustia, y diferenciarlo de ese otro cine donde el monstruo, convertido en una caricatura de sí mismo, es despojado de todo efecto terrorífico.

Dicho criterio ha sido analizado por Carroll. Es evidente que existen muchas cosas o situaciones que pueden causarnos emociones como el miedo, el horror, el asco o la angustia, pero no las consideramos como experiencias estéticas en un sentido estricto. Para algunas personas las pinturas negras de Goya, los grabados de Hans Ruedi Giger, las novelas de Stephen King o el cine de George Romero nos pueden provocar las mencionadas emociones. Pero que un asaltante nos amenace con un arma, o estar a la orilla de un acantilado, o que nos sorprenda un sismo muy fuerte, también son situaciones que nos pueden provocar miedo. Este

[5] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 60.

tipo de temor es muy diferente del que nos provocan las películas de terror; un miedo cuya fuente no es considerada como algo real sino una ficción. Los monstruos del cine de terror no existen y, pese a ello, nos provocan emociones muy reales. Esto es lo que se ha denominado la "paradoja de ficción".[6] Lo propio del cine (y de la literatura, el teatro y otras artes) es provocarnos emociones que en muchos casos pueden ser muy fuertes. Recuerdo que hace algunos años vi en el auditorio "Carlos Lazo" de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México la película *El círculo perfecto* (Ademir Kenovic, 1997). Me impresionó la gran cantidad de gente que lloraba conmovida hacia el final de la película; esta cualidad de provocar estados emocionales tan poderosos es una de las virtudes del arte cinematográfico. El cine de terror hará llorar a algunos (también he sido testigo de ello) pero la situación que nos narra no tiene que ver con la realidad (a diferencia de la película de Kenovic, que trata de la guerra en Sarajevo). Carroll denomina "arte-terror" a las obras de arte (principalmente literatura y cine) que producen emociones de miedo y horror.

> Asumiendo que "yo-en-tanto-que-parte-del-público" estoy en un estado emocional análogo al que se describe como el de los personajes de ficción atacados por monstruos, entonces: estoy eventualmente arte-aterrorizado por algún monstruo x, pongamos Drácula, si y sólo si *1)* estoy en algún estado anormal de agitación sentida físicamente (estremecimiento, temblor, chillido, etcétera) que *2)* ha sido *causado* por *a)* el pensamiento: de que Drácula es un ser posible, y por los pensamientos evaluativos de que *b)* dicho Drácula tiene la propiedad de ser físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que *c)* dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde *3)* tales pensamientos van normalmente acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula.[7]

Así pues, la naturaleza ficcional de los personajes del cine de terror es lo que produce los temores propios de las películas de este

[6] Véase Kendall Walton, "Fearing Fictions", en *Journal of Philosophy*, vol. LXXV, núm. 1, pp. 5-27.

[7] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, pp. 69-70.

género (temores ficcionales). El cine mexicano de terror ha sido prolífico al respecto; se ha apropiado de personajes clásicos de la literatura gótica y romántica de terror, como el vampiro, el hombre lobo, el científico loco, los fantasmas, las brujas, mezclándolos con elementos propios de la cultura mexicana y produciendo así una folclorización inédita. Por ejemplo, no se recurre al castillo o casona lúgubre sino a la ranchería, y la situación temporal remite al pasado colonial. Ejemplos, entre muchos otros, son *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957) o *Los vampiros de Coyoacán* (Arturo Martínez, 1973). "La llorona", personaje espectral que se lamenta por las noches por haber asesinado a sus hijos, es una leyenda presente en muchos países latinoamericanos y aparentemente se remonta a la época prehispánica, según testimonio de Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Quizá por este arraigo en la cultura popular mexicana, "la llorona" ha sido uno de los personajes más socorridos en el cine mexicano de terror: *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *La herencia de la llorona* (Mauricio Magdaleno, 1947), *La llorona* (René Cardona, 1960), *La maldición de la llorona* (Rafael Baledón, 1963). Además existen versiones más recientes: *Las lloronas* (Lorena Villareal, 2004), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda, 2006) y *J-ok'el* (Benjamin Williams, 2007).

El cine mexicano de terror dedicado a los vampiros también tiene una considerable representación; las películas más emblemáticas son las dirigidas por Fernando Méndez: *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, ambas de 1957. En *El mundo de los vampiros* (Alfonso Corona Blake, 1961) y *El vampiro sangriento* (Miguel Morayta, 1962) se reinterpreta con suma libertad la obra de Bram Stoker. Pero será en el cine de luchadores donde el vampiro encontrará su mayor protagonismo; *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962) es el gran referente. Posteriormente, el enmascarado de plata se enfrentará prácticamente a todos los monstruos del imaginario gótico y romántico: el monstruo de Víctor Frankenstein, Drácula, el hombre lobo, la momia (de Guanajuato), etcétera. El cine de luchadores se volvió un género sumamente popular; los enmascarados (además del Santo habría que mencionar a Blue Demon, Mil Máscaras y el Rayo de Jalisco) luchaban con los monstruos clásicos, incluidos extraterrestres, científicos locos, sectas diabólicas, brujas, momias, organizaciones

criminales, etcétera. Sin embargo, este tipo de cine tiene mayor afinidad con la estructura del comic *pulp* que con la narrativa de terror propiamente dicha (aunque algunos relatos clásicos de terror contemporáneo se hayan escrito en estas revistas); el talante rocambolesco de las historias no es casual: al igual que el personaje ficticio de Pierre Alexis Ponson du Terrail (Rocambole), las aventuras del cine de luchadores son igualmente inverosímiles en las que lejos estamos de experimentar emociones como el miedo o la angustia.

Las primeras películas de terror mexicanas que recrearon elementos góticos estaban fuertemente influidas por el expresionismo alemán —*El fantasma del convento,* de Fernando de Fuentes (1934), o *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro (1934) son ejemplos de ello—; en la década de los años treinta este género produjo buenos resultados que posteriormente se irán disolviendo gracias, en parte, a realizaciones que poco o nada se interesaban por la coherencia argumentativa. El cine de luchadores, que oficialmente inicia con *Ladrón de cadáveres* (Fernando Méndez, 1957), significó una transformación del cine mexicano de terror que se realizaba hasta entonces; comenzaron a producirse las conocidas aventuras del Santo y demás enmascarados con historias que presentaban una trama argumental poco coherente y orientada a divertir más que nada al espectador con las hazañas del héroe en cuestión.[8] Los monstruos aparecen despojados de sus características básicas para ser fuertemente sexualizados (es el caso de las mujeres vampiro) o ridiculizados. Las alusiones a tópicos de las historias clásicas de terror mezcladas con elementos idiosincrásicos generó ese estilo de película que todavía algunos hoy celebran como arte *kitsch* o surrealista. Aunque hubo contadas excepciones, a finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta el cine mexicano de terror fue dominado por este tipo de filmes que difícilmente podríamos considerar como representativos del género.

Será a finales de la década de 1960 cuando el cine de terror mexicano encuentre un renacer —que no ha vuelto a repetirse hasta la fecha— en la obra cinematográfica de Carlos Enrique Taboada. Se ha dicho hasta el hartazgo que en sus películas en-

[8] Véase Nelson Carro, *El cine de luchadores.*

contramos un claro ejemplo del gótico "hecho en México". Las cuatro películas que Taboada filmó con temática de terror: *Hasta el viento tiene miedo* (1967), *El libro de piedra* (1968), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984), pueden ser consideradas como filmes inéditos en la historia del cine mexicano no sólo de terror. La atmósfera ominosa y opresiva de la noche que enmarca la presencia fantasmal en *Hasta el viento tiene miedo*, plantea lo sobrenatural más como una insinuación que irrumpe de manera inesperada. Los espíritus femeninos que vuelven a vengarse por injusticas cometidas recuerdan la narrativa de Edgar Allan Poe; la brujería, presente en *El libro de piedra* y *Veneno para las hadas*, se plantea como una realidad incomprensible sólo accesible a los niños y refractaria a la racionalidad de los adultos.

Si partimos de la propuesta de Carroll para abordar el cine de Taboada, sin duda encontraremos que en él se cumplen algunos aspectos de su definición de "arte-terror", principalmente en lo que se refiere a la producción de emociones ficcionales. Pero quizá aquí habrá que precisar que aquello que nos produce la emoción del miedo no es un monstruo en sentido estricto; en el caso de *Veneno para las hadas* no hay, de hecho, ningún suceso sobrenatural. Más bien nos permite acceder a la manera en que una de las niñas va creando en su mente el monstruo que su amiga le hace creer que es, en este caso una bruja. La confrontación con el monstruo es sustituida por la exposición indirecta a lo incomprensible y sobrenatural que se presenta siempre fragmentado, como en *Más negro que la noche*. Taboada no requirió monstruos folclorizados ni luchadores enmascarados; sus filmes tomaron elementos básicos del gótico y el romanticismo, como el espectro vengador o la brujería, para crear ambientes opresivos y siniestros en los que el encuentro con lo sobrenatural es inminente; la ruptura de lo ordinario trae consigo el efecto emocional del miedo que produce lo desconocido.

> Pero la capacidad del cine como tal para generar sensaciones de terror y angustia a partir de su propio lenguaje y de su condición va aún mucho más lejos. Si por un lado, el espectador se ve abocado al cumplimiento de sus anhelos más ocultos e inconfesables, por otro lado se ve enfrentado, no sólo a lo abominable de sus propios deseos inconscientes, sino también a contemplar ciertos objetos, ciertos mundos, ciertas situaciones, que jamás hubiera deseado ver [...] Se trata

> de categorías que escapan a la representación de lo que se considera "normal" y cotidiano, y que por ello hacen ingresar al espectador en un universo enrarecido, que varía su percepción habitual y que, por lo tanto, también le produce un cierto desasosiego: el terror de estar contemplando lo desconocido de que hablaba Lovecraft.[9]

Si partimos de estas premisas para analizar el cine de terror mexicano, nos percataremos de que muchas películas no cumplen con la exigencia de ser "arte-terror", es decir, no suscitan emociones ficcionales de temor. El cine de Taboada es sin duda un buen ejemplo de "arte-terror", sobre todo por el recurso mínimo a sangre, violencia o monstruos. Este tipo de cine muestra que la producción de emociones de miedo no está correlacionada con la violencia visual sino con la sugerencia de situaciones sobrenaturales, como bien lo mostró el gótico. El cine de terror mexicano de los años ochenta y noventa del siglo pasado quedaría estigmatizado por filmes como *Vacaciones del terror* (René Cardona Jr., 1988) o *Pánico en la montaña* (Pedro Galindo III, 1988). *La invención de Cronos* (1993), una propuesta original de vampirismo de Guillermo del Toro que retoma mucho de los elementos del cine de Taboada, es una afortunada excepción. El cine nacional de terror no puede resignarse a malos efectos especiales ni a pésimos argumentos —*Cañitas* (Julio César Estrada, 2007), por ejemplo—; es evidente que nuestro cine de terror ha tenido sus grandes momentos y es muy posible que éstos vuelvan por sus fueros, como lo muestran algunos filmes actuales en los que el monstruo folclorizado y el luchador enmascarado han dejado, afortunadamente, de ser sus protagonistas.

Fuentes

Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.

Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado, Madrid, 2005.

[9] Carlos Losilla, *El cine de terror. Una introducción*, p. 29.

Izzi, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, trad. de Francesc Borja Folch Permanyer, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2000.

Losilla, Carlos, *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1993.

Lovecraft, Howard Phillips, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, trad. de Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, Madrid, 2010.

Ressler, Robert K., y Tom Shachtman, *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*, Alba, Barcelona, 2003.

Walton, Kendall L., "Fearing Fictions", en *The Journal of Philosophy*, vol. LXXV, núm. 1, enero de 1978.

LOS CAIFANES

La conjunción de cine, teatro y filosofía

Claudia L. Rodríguez González[*]

Hablar de *Los caifanes* (1966) sin mencionar a Juan Ibáñez siempre será una experiencia incompleta. El director de esta cinta se desempeñó en distintos ámbitos de las artes: gran conocedor de las artes plásticas, fue pintor, escultor, director de teatro, ópera y cine, y formó parte de una generación transgresora entre cuyos miembros podemos mencionar a Juan Vicente Melo como director de Casa del Lago, Héctor Azar, Octavio Paz, Juan José Gurrola, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Elena Garro y Rosario Castellanos. Es en ese mundo donde Juan Ibáñez llevará a "escena cinematográfica" el guion de *Los caifanes:* un texto que construyó junto con Carlos Fuentes y que antes de ser filmado se trabajó como un ejercicio teatral luego que se cancelaron los ensayos de un *Don Juan Tenorio* que iba a ser estrenado en el Palacio de Bellas Artes.

En 2017 *Los caifanes* cumplió 50 años de su estreno y un coloquio de cine mexicano se verificó en el lugar ideal para hablar de una película que llegó a romper paradigmas del cine mexicano y que nos permite ver cómo la mezcla de distintas disciplinas puede llegar a convertirse en un lugar de creación artística. Un lugar donde actores reconocidos, como Julissa y Enrique Álvarez Félix, comparten una historia con actores recién egresados del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México, como Óscar Chávez y Eduardo López Rojas; Ernesto Gómez Cruz y Sergio Jiménez, que se inicia como actor en el cine de la mano de Juan Ibáñez.

Pero ¿de qué hablar cuando se piensa en *Los caifanes*? ¿De la creación literaria de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, de las referen-

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

cias personales de los dos creadores y de su inspiración para dar a cada personaje su sentido dramático? ¿De la estructura general de la historia? ¿Del rompimiento con la llamada Época de Oro del cine mexicano? ¿Del México nocturno que, al decir de Óscar Chávez, ya no existe?[1] ¿De las postales de una ciudad que, al caer el velo de la noche, se manifiestan en todo su esplendor mostrando la vida y la muerte en un juego o una danza incansable hasta la salida del sol? ¿Del México que pertenece a la juventud y que en 1968 le será arrebatado? ¿Del conocimiento filosófico de Juan que se deja leer entre líneas en los diálogos e imágenes? ¿De sus procesos de dirección escénica y cinematográfica, o acaso de las formas teatrales que están a cada paso y de los problemas sindicales que cancelaron la filmación 15 veces? ¿De la acción *amoral* de "El Azteca" al vestir y besar a la Diana Cazadora (cuya escena completa no fue ensayada ni filmada con los permisos necesarios, de tal forma que "la corretiza" y los policías cayendo no fue actuación)?, ¿o del antro El Géminis y, con relación a Paloma y Jaime, las vidas tan distintas de las prostitutas y los artistas que trabajan en él?

Como puede verse, hablar de *Los caifanes* significa abordar una diversidad notable de temas, y es por ello que en este momento considero que centrar las miradas en una noche compleja, donde el tiempo para reconocernos en la mirada del otro es vital, puede llevarnos a buen puerto. Explorar, pues, la teatralidad de estos "Caifanes" *que las pueden todas,* nos permite ver las miradas de Juan y de Carlos atravesadas por la técnica cinematográfica y la filosofía; es un filme donde vemos cómo esta conjunción afortunada nos habla en un *lenguaje juguetón* que es la imagen misma de sus propios protagonistas, que siempre juegan el juego de la vida.

[1] En una entrevista para la revista *Cine Toma*, José David Cano pregunta a Óscar Chávez sobre la vida nocturna de la época: "Es un México que ya no está, que ha dejado de existir, ¿no lo cree? Sí, es cierto; esa vida nocturna ya no existe. Y aunque no era sencilla, era mucho menos peligrosa que ahora. Qué pena que ese México que está contemplado en el filme ya no exista; ahora la ciudad está hecha pedazos. Qué pena, insisto" (José David Cano, "La verdad, he sido Caifán siempre", en *Cine Toma. Revista Mexicana de Cinematografía*, año 9, núm. 50, marzo-mayo, p. 19). Cabe mencionar que al ser filmada la película en diciembre de 1966 y estrenada el año siguiente, no se vislumbraba que en 1968 tendría lugar la matanza en Tlatelolco, por lo que, efectivamente, esa *ciudad hecha pedazos* de la que habla Óscar Chávez estaba por desmoronarse.

Narrativa

La narrativa del filme de Ibáñez está dividida, aparentemente, en forma de novela corta; pues comprende cinco capítulos a través de los cuales seguimos no sólo el recorrido físico de los personajes por las calles y centros nocturnos de la Ciudad de México, sino la transformación de cada uno de ellos gracias a la interacción y a las experiencias vividas durante una noche.[2] Los capítulos son: "Los caifanes", "Las variedades de los caifanes", "Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla", "Las camas de amor eterno" y "Se le perdió la paloma al marrascapache". En cada uno de éstos vemos desplegada una serie de conductas que nos hablan no sólo del recorrido dramático de la historia, sino de elementos literarios constantes que presentan las inquietudes humanas a través de la literatura.

"Los caifanes"

Es la presentación de los personajes y de los ambientes que les son familiares. Encontramos en la primera toma una fiesta donde Paloma y Jaime se divierten con un círculo de amistades de clase alta. Los juegos de lenguaje erudito muestran un mundo en el que las apariencias y *el recuerdo para la posteridad*, es decir, la memoria de clase, son muy importantes. Sin embargo, el encuentro que se da con los caifanes pone en conflicto dos mundos que interactúan por primera vez.

El papel del destino, que se presenta en forma de lluvia, es hacer que Jaime y Paloma se encuentren con los caifanes; esto no es casualidad. Es aquí donde aparece una primera similitud con la estructura dramática, específicamente con la tragedia, ya que el destino procede a colocar la situación en la cual dos clases sociales que no tendrían una razón para interactuar, lo harán durante toda la noche. En este punto quiero aclarar que el encuentro no es

[2] La llamada "política sindical de puertas cerradas a nuevos directores" impedía que estos realizaran largometrajes. Este obstáculo se libró a partir del ingenio de los creadores, que presentaban cortometrajes antecedidos con un letrero; es decir, se presenta una parte de la película y el letrero que anuncia la siguiente dando la idea de que es una distinta. Así pues, la estructura de la película responde a la restricción sindical, más que a una intencionada división del largometraje con fines dramáticos.

propiamente acordado por entes divinos que manejen el destino de los hombres; sin embargo, está presente en toda la historia un elemento que podríamos calificar de sobrenatural o señalar como perteneciente a un realismo mágico.

"Las variedades de los caifanes"

En este capítulo inicia el planteamiento del problema o tensión dramática donde comenzarán a acoplarse dos clases sociales en un ambiente de barrio. El primer lugar que visitan es un cabaret: El Géminis. Los tiros que se emplean en estas escenas tienden más a planos medios, inserciones y *close up*. Estos planos muestran el cabaret, pero también las primeras emociones que "El Estilos" experimenta hacia Paloma, y las miradas de deseo que lanzan a ésta "El Azteca" y "El Mazacote". Un aspecto que vale la pena mencionar es que se hace uso por primera vez del *jump cut*; es decir: dos escenas simultáneas que nos permiten ver con mayor claridad cómo el problema de las clases sociales determina el comportamiento de los personajes.

El baño de El Géminis, lugar de encuentro de dos mundos

Pensar en el baño de un centro nocturno ofrece variadas interpretaciones; es un lugar donde muy distintos personajes conviven, y gracias a esta interacción se clarifican estatus e imágenes sociales a las que se responderá en el exterior. En el primer caso, la vestimenta y *facha* de "El Mazacote" hace que el hombre del servicio no ponga mayor atención en él, y eso le permite robar el jabón que causará problemas en el cabaret. En esta secuencia podemos observar que las clases sociales se presentan subdivididas en un antro de barrio; es decir, no importa el nivel sociocultural, existen demarcaciones territoriales que se manifiestan a través de la vestimenta y los ademanes de los individuos. Sin embargo, en el caso del baño de mujeres se da una interacción muy distinta: no hay una rivalidad patente entre ellas. Paloma se encuentra en un espacio decorado con múltiples imágenes religiosas que nos deja ver el mundo espiritual de esta clase social (es el segundo elemento que nos remite a un mundo no-humano que gobierna el destino de las prostitutas). Las mujeres en el interior del baño son prostitutas que hacen uso

de un maquillaje exagerado; casi podríamos ver ahí reflejos de la comedia del arte (segundo elemento teatral en el filme). Asimismo, el baño se convierte en un refugio donde se charla sobre un libro de interpretación de los sueños y de la creciente admiración de ver en Paloma una *mujer del talón* tan distinta y sofisticada. Aquí la territorialidad que le dan su clase, vestimenta y maquillaje la hacen, por un momento, parte del mundo de las prostitutas. Esta capacidad de adaptarse a las diferentes situaciones en las que se ve envuelta es un factor determinante que guiará el destino de la chica.

"Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla"

Éste es el capítulo donde se presenta con mayor claridad el realismo mágico. Vemos a una mujer que podría ser una prostituta, a juzgar por su maquillaje excesivo visto en el capítulo anterior; sin embargo, la historia mostrará que es la muerte disfrazada a quien sólo "El Gato" puede ver por un momento. Esta escena nos presenta, por primera vez, dos planos en los que los protagonistas se desenvolverán: las *jaladas,* que no son sino los constantes desafíos al destino que lleva a cabo el grupo al romper las normas de los hombres; y dichas transgresiones, realizadas durante toda la noche, hacen que nuestros viajeros dancen con la muerte que va siempre a su lado, aun cuando ellos lo ignoren. Por otro lado, Jaime se esfuerza por convivir con los caifanes, aunque los viajeros tienen en mente seguir con la diversión y las persecuciones. Este elemento confrontará y obligará a Jaime a decidir entre su noción del deber ser, dada su posición social y su marco normativo, y su inicial deseo de convivir con individuos a quienes no parece interesarles un segundo robo (a un ciego que canta tango, mientras un Santa Claus ebrio arma un alboroto en la taquería). Las bromas los llevan hasta la fuente de la Diana Cazadora, donde Jaime se percata de que está entrando en un mundo peligroso del que ya no sabe cómo salir. En efecto, las habilidades de los caifanes, que las pueden todas, se están saliendo del control de un hombre que jamás había experimentado semejante sentimiento de libertad, tan distinto del que ordinariamente está dispuesto a aceptar. Las bromas los conducen a la funeraria, donde los personajes harán su primera prueba cerca del mundo de la muerte.

"Las camas de amor eterno"

En este capítulo se ven diferentes elementos que podrían ser estudiados con mayor detenimiento; sin embargo, sólo se mencionarán algunos detalles. Las camas de amor eterno muestran la mezcla del mundo de los vivos y los muertos. "El Gato", como embajador de la muerte, será quien determine qué féretro le será asignado a cada uno. Aquí aparece nuevamente el elemento religioso que constantemente se manifiesta en las clases populares. Así pues, "El Gato" reparte la suerte; es decir, el féretro y con él su sentencia de acuerdo con el carácter de cada personaje; después de todo hay que "jugar un rayo con la fría".

La primera parte del juego involucra una canción: *El pájaro y el chanate*. "El Estilos" la canta y con ella se da un marco sagrado al desarrollo del rito. La letra nos muestra la muerte de un pájaro y la figura de un chanate que puede augurar la muerte, sin distinción de nombre, clase o condición.[3] Una vez planteado el campo de acción es necesario repartir las camas. A "El Mazacote" le corresponde la caja de "San Serafín Cordero". Éste es el título de una canción popular infantil con temática religiosa donde podemos apreciar algo del carácter de "El Mazacote", ya que de todos los caifanes, él es un personaje juguetón que imita todo lo que sus compañeros deciden hacer. Es el que siempre ríe e imita. Sin embargo, ya en su féretro cambia este aspecto infantil para, en aquel rito incidental, encontrarse con el inframundo, y recita un fragmento de *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

[i]
Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte

[3] La canción está pensada para cantarse a capela. "El pájaro y el chanate / jugaron una partida… / El pájaro está muriendo, / el chanate en la otra vida… / Zopilote dile a el aura / que ponga al que le lee alerta... / Que arriba del ojo de agua / hay una vaquilla muerta... / Cuando vayas a mi tierra / le dirás a la patrulla / que aquí no hay flores de venta / cada quien corta la suya" (Óscar Chávez, "El pájaro y el chanate", *Los caifanes*. Música original de la película, track 10).

tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.[4]

"El Azteca": Súbete a la del amor

"El Azteca" es el personaje que echa más veces una mirada de deseo sobre Paloma. Ya en el féretro recita un fragmento de *La Dorotea*, de Lope de Vega. Esto no es casualidad ya que *La Dorotea* plantea la relación de Dorotea con un poeta y un indiano. Relación que se ve en el propio argumento de la película. Sin embargo, puede ser significativo que un personaje como "El Azteca", sin una educación en el teatro clásico, conozca las primeras líneas de un romance de Lope en voz de un caballero como Don Fernando a Julio (su ayo).

Don Fernando: A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.[5]

"El Estilos": Súbete a la del Niño de los atribulados

Este atributo se le da por ser el caifán que tiene un rasgo más compungido y doliente. Al igual que "El Mazacote", relata otro fragmento de *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, pero haciendo un ajuste:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón,
los compadres del peñón,

[4] Vicente Beltrán (ed.), "Jorge Manrique. Coplas a la muerte de su padre", en *Poesía*, p. 2. En la segunda parte de la primera copla se observa el cambio manifiesto después de este rito de paso. Por un lado la vida y el tiempo de juego infantil que se valora y estima, en presencia de la muerte, como un "tiempo pasado que fue mejor".
[5] Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 120.

¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanto caifán?

A Jaime le corresponderá la del Santo Niño de Atocha; a Paloma, la de la Santa infantita, y a "El Gato" la de la Santa Muerte. En este capítulo no es la primera vez que se hace presente una referencia literaria. Ya en el anterior Paloma y Jaime recitan un soneto amoroso de Francisco de Quevedo; sin embargo, si bien en el capítulo anterior se presta a broma tal referencia, en éste funciona como guiño de carácter a cada uno de los integrantes. Se podría especular con las referencias hacia el Santo niño de Atocha y su extranjería, que encaja bien con la personalidad de Jaime, o con la Santa infantita como referencia directa a la mujer que hasta ese punto es adorada y representa con un aspecto infantil; pero, sería preciso hacer estas referencias de forma más detallada.

A pesar de esto, considero que la importancia de "El Gato" como embajador de la muerte o como la misma Santa Muerte se hace presente después de escapar de la funeraria cuando encuentran a otra prostituta que no habla y se dice que es la novia de "El Gato".[6] El punto importante en este momento es que es ella quien cierra el féretro del amor —dado a "El Azteca"— como la misma muerte personificada. El realismo mágico está una vez más aquí. Los caifanes, Jaime y Paloma viajan en la carroza de la muerte con sus dos representantes al frente: "El Gato" y su novia, ambos guiando los destinos de los hombres.

"Se le perdió la paloma al marrascapache"

Éste es el último capítulo, donde se desarrollará el clímax del conflicto y tendrá lugar su desenlace. Comienza la despedida del realismo mágico y al igual que en la obra de teatro *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, aparece el último personaje

[6] Estas representaciones las llevó a cabo la actriz rusa Tamara Garina, quien en un principio es presentada como "la felliniana prostituta del cabaret Géminis", así como "'fantasma del correo' y como la misma Muerte" (véase Benjamín Valdivia, "Aventurero del drama. Juan Ibáñez y el centenario del cine", en *Cine Toma. Revista Mexicana de Cinematografía*, año 9, núm. 50, marzo-mayo, pp. 6 y ss.).

de este mundo: el vendedor de billetes de lotería que trae el número 13, que es "el último boleto de la noche y el primero de la mañana". A mi juicio, anuncia el fin de la noche y la única oportunidad en que estarán "El Estilos" y Paloma juntos. Al final de este recorrido épico, el héroe encuentra el camino a casa. El escenario es el patio de una vecindad del Centro Histórico y sólo se ven los vestigios de la fiesta y la oscuridad constante. Intencionalmente el director no aclara si Paloma y "El Estilos" han tenido una relación sexual; sin embargo, se presenta un bucle dramático: la única vez en que vemos a Paloma en un jugueteo sexual es con Jaime en plena calle, cuando ella, buscando el peligro, le sugiere tener relaciones sexuales ahí. En este momento se cierra el bucle al mostrar a la nueva pareja en un juego similar; pero el carácter atribulado del caifán no permite que Paloma continúe con su propio juego casi infantil. Como espectadores no nos está permitido observar qué fue lo que sucedió entre ellos; sólo queda una suposición cuando sabemos indirectamente, dada la conversación del resto de los viajantes, que tardaron mucho en regresar y que ella llega montada en un caballito con ruedas a reencontrarse con su novio. Este conflicto desencadenará los celos, pero también la lucha de clase que ha estado en tensión desde el principio, lo cual llevará a una conclusión en la que Paloma decide hacerse cargo de su propio destino y no se dejará arrastrar impulsivamente como hasta el momento lo había hecho.

A modo de conclusión. El final de la noche

En este breve trabajo sólo he planteado algunas referencias que pueden pasar inadvertidas en la película, pero que guardan un significado importante en el desarrollo de la historia. A través de cada uno de los elementos que se ven en este trabajo fílmico podemos hacer algunas distinciones que serían dignas de un análisis profundo en forma separada:

1) Aunque pudiera pensarse, en primera instancia, que el drama se desarrolla en el automóvil, éste es sólo un medio de transporte que cataliza las acciones de los viajeros. Es, pues, un drama de retorno a casa donde cada uno de los personajes encuentra, en mayor o menor medida, una suerte de epifanía que

lo dirige hacia el propio cuestionamiento en distintos niveles. Esto se ve con mayor claridad en el caso de "El Estilos", Paloma y Jaime. Encuentran en el triángulo amoroso un escape a sus propios prejuicios: las barreras de las clases sociales y la capacidad de adaptación o aniquilación del orden establecido.

2) El conflicto de clase presentado en la trama haría que se clasifique este trabajo como una comedia costumbrista; es decir, costumbrista porque uno de los elementos latentes es la confrontación del campo y la ciudad. Al principio del filme se hace hincapié en que los caifanes son originarios de la Ciudad de México, pero que trabajan como mecánicos en Querétaro, donde aún están *medio subdesarrollados*. Esta visión del mundo se enfrenta a la que representan Jaime y Paloma; sin embargo, a pesar de las distinciones se hace presente que cada uno de los viajantes pone siempre de manifiesto su propia vulnerabilidad, sus deseos, miedos y esperanzas. Sin importar el origen, se comparten raíces fundamentales de la existencia humana en la sociedad.

3) La tensión entre el instinto y la racionalidad. La confrontación constante de dos fuerzas con el mismo poder, fuerzas que a cada paso que dan los viajeros están en disputa: Dionisio y Apolo. Por un lado, la ciudad está ordenada políticamente; pero el instinto hace que los caifanes *se salgan siempre con la suya,* aunque saben que no pueden romper ese orden para siempre. Llegará el momento de regresar al orden social y adaptarse a él. El final de la noche que permitió un momento *Fuera del mundo*[7] está por concluir.

4) La ley se ve violentada a cada paso por los caifanes; sin embargo, estas confrontaciones con la ley están cargadas de moralidad. El ejemplo más claro es el acto de vestir a la Diana Cazadora. Dicho acto es una burla, cierto, pero ¿es en realidad una burla? ¿No podría interpretarse, acaso, como un guiño de Juan Ibáñez para hacer patente un *maniqueísmo hipócrita de la sociedad mexicana de la época*?[8] El orden político y moral

[7] Considero, incluso, que no es casualidad que el título original de la película fuera justo éste. Es fuera del mundo donde Paloma y "El Estilos" tendrían una oportunidad de hacer lo que les plazca, sin tener que responder a lo establecido por su contexto.

[8] Al decir de la investigadora Georgina García: "*Los caifanes* está en el contexto muy importante de la década de los años 60's porque muestra esas tensiones en

se ve alterado constantemente; sin embargo, hay una ley que está por encima de los hombres. En este caso ese orden se ve representado por la muerte. Ella también juega con ellos en sus propios términos, haciéndoles recordar que está presente y viaja a su lado, aunque esto no sea patente todo el tiempo.

5) Un sentido de la territorialidad se presenta a partir del uso del lenguaje y de la adaptación de Paloma a los diferentes entornos que conoce durante la noche. Esto hace de ella un elemento libre: "¡Ah qué la mamasel, ya hasta aprendió a parlar tostacho!", dice "El Mazacote" cuando Paloma, emocionada, quiere "hacer otra jalada". Aquí también se marcan territorialidades que denotan superioridad en los dos extremos: mientras Jaime usa el inglés para comunicarse o discutir con Paloma y excluir pedantemente a quienes no entienden esta lengua, los caifanes usan el caló mexicano para hacer connotaciones sexuales o intentar que "El Estilos" confiese que ha tenido sexo con Paloma. Ambos ejemplos representan un juego de poder entre los dos extremos en una suerte de venganza lingüística que saben manejar.

6) La presencia del teatro y la literatura es constante, ya sea en el uso de referencias teatrales o poéticas a Quevedo y Lope de Vega, o a través de tomas donde se ve a Carlos Monsiváis en el papel del payaso ebrio, o a Arturo Ripstein como uno de los amigos que aparecen en la primera escena de la película. Asimismo, visualmente es claro que el uso de la máscara maquillada plantea dos niveles de la realidad: el primero es el realista, es decir, la noche que efectivamente están pasando los protagonistas, pero también se hace presente el mundo mágico (por lo menos para Paloma y Jaime) en los atuendos del cabaret o vodevil.

7) El mundo mágico y religioso que envuelve toda la película y que aparece en momentos clave del desarrollo de la historia: el baño de El Géminis, la funeraria, el paseo hasta el zócalo.

Estos elementos, en conjunto, hacen de *Los caifanes* un filme aparentemente simple, pero que lleva en el fondo una complejidad

---

la sociedad poco antes de que apareciera 1968. Revela lo que es, no solamente la sociedad mexicana, sino la mentalidad maniquea, hipócrita de la sociedad mexicana en todos sus niveles" (Enrico Hernández (productor), Miguel Morán (director), *Juan Ibáñez, y aún las voces*, min. 20:50).

donde podemos observar que cada sector social tiene construcciones culturales que a pesar del desarrollo citadino se mueven en las entrañas de los individuos. Estas entrañas igualan a los hombres aunque sea por momentos. No es importante que al amanecer el orden deba restablecerse y se imponga nuevamente lo diurno, lo racional, lo establecido; ya llegará el anochecer que cubre con su velo el viaje de los caifanes, incluidos Paloma y Jaime. Por una noche los seis protagonistas fueron aquellos *que las pueden todas*.

Fuentes

Beltrán, Vicente (ed.) "Jorge Manrique. Coplas a la muerte de su padre", en *Poesía*, Real Academia Española, México, consultado el 25 de agosto de 2017, disponible en <http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf>.

Cano, José David, "La verdad, he sido Caifán siempre", en *Cine Toma. Revista Mexicana de Cinematografía*, año 9, núm. 50, marzo-mayo de 2017.

Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, México, 2010.

Valdivia, Benjamín, "Aventurero del drama. Juan Ibáñez y el centenario del cine", en *Cine Toma. Revista Mexicana de Cinematografía*, año 9, núm. 50, marzo-mayo de 2017.

Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. de José Manuel Blecua, Cátedra, Madrid, 2013.

Filmografía

Chávez, Óscar, "El pájaro y el chanate", en *Los caifanes. Música original de la película* [CD], Universal Music Group, México, 1966.

Hernández, Enrico (productor), Miguel Morán (director), *Juan Ibáñez, y aún las voces*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fundación Organizados para Servir, Guanajuato, 2015.

Pérez, José Fernando, y Mauricio Walerstein (productores), Juan Ibáñez (director), *Los caifanes*, Cinematográfica Marte / Estudios América, México, 1966.

EL INFIERNO Y *SALVANDO AL SOLDADO PÉREZ*: ENTRE EL REALISMO MACABRO Y EL RIDÍCULO MÁGICO

Mario Edmundo Chávez Tortolero[*]

Hablaremos de la conformación de identidades colectivas a partir de dos producciones cinematográficas relativamente recientes en la historia del cine mexicano. La primera es *El infierno*, estrenada en 2010 y dirigida por Luis Estrada. La segunda, *Salvando al soldado Pérez*, estrenada en 2011 y dirigida por Beto Gómez. En ambas producciones, los capos de la droga y sus aventuras acceden a una representación cinematográfica de difícil clasificación. Variaciones de un mismo tema de gran relevancia social, ambas producciones animan, reflejan y cuestionan —sin caer en la ficción del cine de fantasía ni alcanzar el realismo del documental— los mismos caracteres, acciones y contextos de la sociedad mexicana.

La exaltación del poder, la violencia y la organización de los grupos criminales constituyen el común denominador de las dos películas; sin embargo, la propuesta estética y la moraleja de cada una de ellas son muy distintas. *El infierno* es un drama con tintes de tragedia y humor negro, cuya crítica social y respectivo juicio negativo se hacen patentes al final del mismo. A propósito del Bicentenario de la Independencia de México, el mensaje es muy claro: "nada qué celebrar". Por su parte, *Salvando al soldado Pérez* es una comedia ligera de aventuras divertidas, con final feliz y moraleja positiva: "todo sea por la familia".

Justamente cuando la guerra contra el narcotráfico en México se encontraba en su punto más álgido, *El infierno* y *Salvando al soldado Pérez* generaban suspicacias, controversia y reflexión. Además de situarse entre el realismo y la ficción, por un lado, y

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

entre la apología y la crítica social, por otro, las dos obras son pioneras en la conformación y cristalización de identidades mexicanas. Ciertamente, el impacto que en su momento pudieron generar disminuye, o se diluye, conforme avanza la oleada de narcoseries, narcotelenovelas, narcocine y documentales sobre el mismo tema en la segunda década del siglo XXI. Desde *La reina del sur* (2011) y *El señor de los cielos* (2013-2018) hasta *Narcos* (2015-2018) y *The Day I Met El Chapo* (2017), el narco mexicano se ha convertido en lugar común de la industria cultural y objeto predilecto de representación cinematográfica.[1] Sin embargo, trataré de mostrar que en *El infierno* y *Salvando al soldado Pérez* se hace patente, de manera preeminente, el choque generador de la identidad, ya estereotipada, del narcotraficante mexicano: un fenómeno cuyo planteamiento y juego dialéctico van más allá del cine, la televisión, los estereotipos y el narcotráfico.

Situación hermenéutica

En el marco de la investigación filosófica que proponemos aquí, y en consonancia con el discurso crítico de Bolívar Echeverría, es pertinente que se distinga la producción de identidades colectivas de las simples reproducciones artísticas o cinematográficas de las mismas. Las identidades colectivas son producidas como acontecimientos fundacionales de la socialidad humana. A través de transformaciones espontáneas de la materia, el ser humano "inventa y da forma o, lo que es lo mismo, descubre o descifra un sentido en la naturaleza".[2] Se trata, pues, de productos originarios: hechos objetivos. Las reproducciones artísticas corresponden a un momento posterior en el proceso de cultivo, por cuanto la forma natural es capaz de aglutinar, de manera artificial, a los

[1] Cabe resaltar que ambas son producciones de elevado presupuesto y altos niveles de audiencia. De hecho, *Salvando al soldado Pérez* es una de las más caras en la historia del cine mexicano. En un mundo capitalista, sociedad fundada en el artificio de la escasez, la cultura del ahorro, la inversión y el capital, y en donde el consumo de dichas producciones tiene lugar, resalta la abundancia del dinero, el gasto redundante y el ostento de los respectivos protagonistas.

[2] Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, p. 20.

individuos auto-conscientes que se reconocen e identifican como coautores o poseedores de la misma. En tal caso, los productos son posibles o derivados; los hechos subjetivos no existen más que como modalidad o variación de una misma realidad originaria; esta última se vuelve a presentar al público o se disuelve en multiplicidad de perspectivas. Como parte de este momento de socialización, los individuos aglutinados en torno a la forma adquieren compromisos en cuanto autores de la misma: la identidad que ha sido invocada y reproducida artificialmente se convierte en modelo de acción y comprensión más o menos efectivo, más o menos significativo. El origen o fundación de la identidad tiende a la trascendencia y se vuelve inaccesible para los individuos, pero las producciones artísticas se consolidan como posibilidades o perspectivas de ella, siendo su propio cultivo "la puesta a prueba lo mismo de esa forma que de la identidad que gira en torno a ella; una revitalización y un cuestionamiento de las mismas, que tiene lugar en medio de una confrontación polémica y abierta, de un mestizaje con otras formas e identidades concurrentes".[3]

Entre el realismo macabro y el ridículo mágico

Los fenómenos sociales representados en *El infierno* y *Salvando al soldado Pérez* —fenómenos situados entre el realismo macabro y el ridículo mágico— son efectivamente polémicos e inciden —o han incidido— en la vida y en la sociedad hasta tal punto que la exigencia de una visión desprejuiciada es todavía impertinente; de ahí la importancia de distinguir entre la realidad originaria y la posibilidad imaginaria; entre el terror de la violencia social y el artificio de la cultura popular. Si bien es cierto que los protagonistas que representarían la identidad colectiva en cuestión impiden o dificultan que la audiencia se identifique plenamente con ellos, por cuanto su propia identidad o naturaleza es paradójica (el criminal que se considera a sí mismo héroe y criminal, vivo y muerto, bueno y malo), también es verdad que mediante el discurso filosófico es posible abstraer la forma de dichas paradojas, para compren-

[3] *Ibid.*, p. 21.

derlas en el contexto específico de su fundación, mismo que se observa, con cierta fidelidad o crudeza, desde diversas perspectivas o puntos de apertura. En conjunto, el terror de un infierno imaginario y la magia de una comedia políticamente incorrecta, en su propio contraste podrían generar la conciencia de su propia evanescencia, quizá el cultivo de una posibilidad no contradictoria de concreción de la modernidad.[4]

El realismo macabro en El infierno

Ante el complejo mítico-realista de la cultura política moderna, en *El infierno* no alcanza a observarse la hipóstasis idealizadora ni la refundación originaria de la socialidad humana que se esperaría de toda producción artística en un mundo capitalista, tal como afirma Echeverría. El carácter beneficioso de la solidaridad económica en la experiencia cotidiana, que debería ser idealizado y trasladado a la dimensión de lo imaginario mediante cristalizaciones de identidades colectivas o nacionales,[5] contrasta con el carácter macabro de las organizaciones criminales, cuyas experiencias extraordinarias no pueden ser idealizadas ni cristalizadas en la identidad nacional más que como el cáncer en el cuerpo: sin alcanzar plenamente la dimensión de lo imaginario y lo deseable, tienden a incrustarse en la conciencia de una realidad corrupta y mortal. Para mostrar lo anterior es pertinente recurrir al nudo y desenlace de la trama.

En cuanto el protagonista de la historia, "El Benny", se ha consolidado como narcotraficante junto con su amigo "El Cochiloco", las cosas empiezan a complicarse. El patrón les había dicho que si algo le pasaba a su hijo, ellos le responderían con su vida. Una vez que el hijo del patrón es asesinado bajo la guardia de "El Cochiloco", es obvio que la factura llegará. "El Benny", todavía ingenuo, trata de convencerlo de que nadie es tan bueno como él con las pistolas. Pero "El Cochiloco" es realista: "El patrón puede pagar al pistolero que desee". Sería su propio primogénito, "El Cochiloquito", quien pagaría la deuda: "Así nomás, ijo por ijo", decía el mensaje del patrón. Entonces acontece el lance trágico. "El Cochi-

[4] Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, p. 74.
[5] *Ibid.*, p. 46.

loco" enloquece y se despide, con pistola en mano, sabiendo que va directo al infierno.

Tras la muerte de "El Cochiloco" y su familia, el patrón reúne al equipo para anunciar que ahora sí acabarán con todos sus enemigos. Promete mucho dinero por sus cabezas; tortura y pena de muerte en caso de traición. A "El Cochiloco", les dice, se lo echaron "Los Panchos" (la organización contraria); "y no se les ocurra traicionarme porque esta vez no les voy a matar un hijo —les advierte—, les voy a hacer pedacitos a toda su familia". Quién sabe cómo sobrevive "El Benny" en la guerra que se desata a continuación. De hecho, se limita a señalar a quiénes hay que quebrarse, mientras que los increíbles sargentos oaxaqueños, de reciente contratación, se encargan de lo demás. Milagrosamente eliminan a todos los integrantes de la organización contraria, y cuando llegan al jefe y hermano gemelo de su patrón, los increíbles sargentos oaxaqueños sólo tendrán que "bajar" a unos cuantos guardias. A pesar de que todos trabajan o se subordinan, en mayor o menor medida, al jefe de jefes, pues tiene bazucas, aviones y anillos de seguridad, y a policías, políticos y civiles sobornados, a veces, sin embargo, los capos de la droga caen como si todo su poder no fuera más que una pesadilla: con unas cuantas balas regresan al lugar de donde vinieron. Finalmente, "El Benny" ha comprendido lo que le dijo "El Cochiloco": "¿Cuál infierno? Si el infierno es aquí mismo".

Cuando "El Benny" se entera de que su sobrino morirá a manos del patrón, decide enviarlo a Estados Unidos. Mientras lo lleva a la estación de camiones, su pareja, la madre del niño, estaba siendo degollada. A su regreso sólo le queda una carta bajo la manga, ya que un representante del gobierno federal le había prometido dinero y protección a cambio de información para hundir a su patrón. Decide, pues, declarar. Y después de confesar las atrocidades cometidas por los Reyes, el representante del gobierno tiene que hacer una llamada, según él, para su jefe: "Señor Reyes"… Y es así como se cierra la imagen del infierno, con la certeza de una muerte violenta, cruel y rigurosa: lo macabro es inevitable. La experiencia básica de la vida social deja de ser "la experiencia del mercado como *locus* privilegiado de la socialización".[6] De hecho, hasta en

[6] *Ibid.,* p. 43.

los vínculos más íntimos se fraguan las traiciones más terribles. En *El infierno*, pues, la muerte violenta aparece como la certeza principal, y el tráfico de estupefacientes queda en segundo lugar.

El ridículo mágico en Salvando al soldado Pérez

El protagonista, Julián Pérez, es un narcotraficante muy poderoso, quizás "el hombre más poderoso de México". Por encargo de su madre decide rescatar a su hermano, el soldado Pérez, desaparecido en Irak. Julián forma un "equipo especial de combate" para la misión que se vuelve prioritaria para la organización criminal: el jefe ganaría el perdón de su madre. El equipo está integrado por un anciano veterano de Vietnam, un asesino a sueldo, un contrabandista de drogas y un viejo amigo del poderoso narco, dedicado al cultivo de tomates. El despistado grupo pasa por diversas aventuras en el desierto y los campos de exterminio de Kerbala, enfrentando fuerzas policiales, a insurgentes del terrorismo y a soldados estadounidenses por igual. Después de varias aventuras, el equipo llega al lugar indicado y todos realizarán hazañas dignas de atención: desde el pistolero con sobrepeso que da marometas de un lado a otro, hasta el veterano que da la vida por la operación, así como el amigo que está más preocupado por rescatar a un niño, atrapado en la línea de fuego, que por salvar al soldado Pérez. En la última escena de acción, cuando el protagonista está por rescatar a su hermano, en lugar de correr y esquivar balas, en medio del nutrido tiroteo Julián Pérez empieza a volar. No salta ni se cuelga de nada, simplemente vuela.

Lo ridículo puede ser mágico. Siendo que la familia es el motor y fin último del poder sobrehumano y antinatural que se despliega en la operación de rescate, el inocente y condenado hermano del narco más poderoso de México se salva gracias a la destreza accidental y aparentemente desorganizada de un grupo criminal improvisado. Ante la supuesta existencia del sujeto político cuya voluntad pública se formaría en un proceso deliberativo racional y discursivo,[7] *Salvando al soldado Pérez* sugiere la existencia

[7] Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad,* p. 49.

de sujetos especiales, increíbles y sumamente privilegiados cuya voluntad se forma en un proceso indeseable, irrenunciable y por momentos mágico, en donde cualquier otra voluntad debe ser eliminada, subordinada o manipulada.

Conclusión

La identidad del narcotraficante mexicano, tal como es representada en *El infierno* y *Salvando al soldado Pérez*, fluctúa entre el realismo macabro y el ridículo mágico. En contraste con el hecho de que los protagonistas son criminales tanto para sí mismos como para los demás, los capos de la droga aparecen como patrones o modelos de la sociedad. Pero si en *El infierno* el narcotraficante es retratado como el diablo, toda vez que se ha adueñado de este mundo, en *Salvando al soldado Pérez* resulta ser el salvador, aunque no tenga conciencia de sus poderes ni parezca ser dueño de sus logros; es decir: desde cierta perspectiva se observa el despliegue de un poder terrible, corrupto y deformado, carente de fines y valores, como no sean el poder mismo y la violencia que le permite afirmarse. Por el contrario, desde otra perspectiva se observa una circunstancia más bien afortunada y distintiva que, a pesar de los pesares, se funda en el amor y en los vínculos familiares. En suma, los capos de la droga viven la tragedia en donde nada ni nadie se salva de la violencia que ellos mismos van generado: ni los espacios más íntimos ni los seres más queridos. No obstante, sus propias carencias, aspiraciones y vínculos se convierten en el acicate de sus milagros. El mexicano es el lobo del mexicano; es capaz de hacer cualquier cosa con tal de sobrevivir y progresar: "No tiene madre". Pero también es orgullosamente mexicano, y si de alguien no se puede hablar mal, es de su mamá.

Fuentes

Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.

———, *Las ilusiones de la modernidad,* Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista, México, 1995.

CANOA Y *CALZONZIN INSPECTOR*: DOS RETRATOS DEL AUTORITARISMO FRENTE A LO DIFERENTE

Gabriel Argenis Ponce Fuentes[*]

Algo que tienen en común, entre otras cosas significativas, las obras cinematográficas *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* (Felipe Cazals, 1975) y *Calzonzin inspector* (Alfonso Arau, 1973) es la gran similitud y complementariedad de sus respectivos argumentos; ambos describen una situación que, a mi parecer, determina la relevancia de lo representado y la configuración del nudo y el desenlace en tales obras. Tal situación crucial, descrita de manera sucinta, es la siguiente: Un conjunto de personas, incitado por unos cuantos individuos con deseos y miedos muy particulares, confunde[1] a otras personas y les atribuye características que pueden modificar en gran medida el orden en el propio conjunto de personas.

En el caso de *Canoa,* los habitantes de la localidad de San Miguel Canoa, que están bajo la influencia del párroco o temen sus represalias, incitados por éste y sus allegados confunden a jóvenes trabajadores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) con comunistas. Y en el caso de *Calzonzin inspector*, los habitantes de San Garabato Cuc, bajo la influencia del presidente municipal o frente al temor de sus represalias, incitados por éste y sus cómplices ("Las fuerzas vivas" según el presidente municipal),

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Esto concuerda con un interés temático de Felipe Cazals plasmado en *Canoa*, según refiere el propio director en una entrevista: "[una] preocupación temática que ya habíamos mencionado con *Los que viven donde sopla el viento suave*, que es la confusión ideológica" (Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1974-1976)*, vol. 17, p. 144).

confunden a un hombre y a su acompañante, que son de la misma región de la localidad, con un inspector federal.

Digo "hombre y su acompañante" en vez de decir "indio" como es común ubicar al protagonista[2] de *Calzonzin inspector*, porque me parece que la caracterización de ese personaje apela a una noción burda e inconsistente de "indígena". El problema de la representación de lo indígena en *Calzonzin inspector* es un punto del mismo problema en las artes de nuestro país. Esto, a su vez, está vinculado al reconocimiento de la diversidad étnica en nuestra república y al respectivo trato político de esa diversidad. Aunque este relevante tema no es el principal del presente trabajo, me parece que está imbricado con el tema del autoritarismo, ya que precisamente la voluntad de desdibujar, estereotipar y ridiculizar suele ser usada para la negación, la dominación o el exterminio. Estas últimas son actividades características del autoritarismo. Por desgracia, en nuestro país fácilmente podemos encontrar tales prácticas respecto a los miembros de etnias nativas.

Un elemento de la caracterización del personaje Juan Calzonzin como "indio", es el nombre —elemento cuyo antecedente directo es el cómic *Los Supermachos,*[3] de Rius—. Personaje interpretado por el propio director Alfonso Arau, al que debieron maquillar mucho para que se pareciera al protagonista muy moreno del referido cómic, *Calzonzin* es una simplificación de la palabra náhuatl *caltzontzin,* con la cual se hace referencia a los gobernantes más encumbrados de los antiguos purépechas; una simplificación que intenta acercar sonoramente una palabra náhuatl de prestigio a la palabra española "calzón"; palabras con significados muy distintos, pero que se mezclan para provocar burlas.

Las referencias a lo indígena al modo de *Calzonzin inspector* son similares a las de otras obras cinematográficas y a las que solemos encontrar en la cotidianidad. Es un modo donde varias

[2] Por ejemplo, al inicio de la sinopsis de Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano (1972-1973)*, vol. 16, p. 174: "En un improvisado mitin campesino, Pumarejo y *el indio* Calzonzin ataca al cacique Enrique Chagoya". (Las cursivas son mías.)

[3] Aunque el argumento de confundir a un forastero con un inspector y otros elementos cómicos fueron tomados de la obra de teatro del siglo XIX *El inspector,* del ruso Nikolái Gógol.

dimensiones se tejen y anudan generando constantes consecuencias. Y aunque es un modo de referencia impreciso, indirecto y confuso respecto a lo indígena, por eso mismo contribuye a desdibujar la fundamental y enriquecedora presencia de las diversas etnias en nuestro país.

En *Canoa* también está presente lo indígena, aunque de modo diferente, menos estridente y, en algunos momentos, profundo y desconcertante: otra faz o representación externa de lo indígena. Uno de estos momentos profundos y desconcertantes en *Canoa* es cuando se empieza a desatar la confusión y algunas personas avisan en náhuatl a otras personas en sus casas: lo dicho no es subtitulado.

Regresando al punto específico de comparación entre *Canoa* y *Calzonzin inspector,* para este trabajo tenemos que partir de las confusiones representadas en cada historia: cada una de ellas genera una serie de hechos que se van acelerando hasta casi el final. Dos series de hechos que tienen vertientes distintas: en *Canoa* se orientan a la tragedia, y en *Calzonzin inspector* hacia la comedia; pero ambas vertientes están inervadas de vasos de flujos de varios carices; a tal punto que en *Calzonzin inspector* vemos cómo, antes y a través de la comedia, fluyen la violencia, la corrupción y la marginación. En *Canoa* son más delgados los flujos distintos hacia lo trágico y el sufrimiento, pero intermitentemente asoma en ellos una pizca de gracia. Ejemplo de esto último son algunos momentos de la presentación que hace un campesino a lo largo de la película.

También es similar en estas dos obras el cómo se van anudando las trágicas confusiones. *Calzonzin inspector* también es trágica, en el sentido de que es el choque de diferentes impulsos con consecuencias dramáticas, lo que sucede casi inevitablemente; Juan Calzonzin pasa de ser considerado un "naco pata rajada" o un "indio" a un prócer de la patria; pasa de no tener para pagar un trago de mala calidad a tener para sí una comilona, animales y dinero. Y podemos adivinar las muchas consecuencias que trae para los habitantes de San Garabato el despilfarro tan grande de recursos y trabajo para agasajar al falso inspector federal, y las numerosas consecuencias que implicó darse cuenta de la equivocación.

Estas similitudes[4] cobran mayor relevancia en virtud de las distintas configuraciones de las consecuencias en cada caso; el contraste permite definir mejor las formas, y la presente comparación de algunos aspectos distintos se complementan casi simétricamente brindando un panorama del proceder autoritario. En las dos historias la sospecha precede a la confusión: se corre la voz, una suposición, pero en el caso de *Canoa* la sospecha, que germina en aguda seguridad, lleva al rechazo; es la imposición del estigma. Y en el caso de *Calzonzin* la sospecha lleva al deseo: es el encumbramiento de la codicia. A los trabajadores universitarios, acusados por el cura de comunistas, se les maltrata hasta la muerte; y al indígena, confundido con un inspector federal, se le agasaja hasta más no poder.

También se puede afirmar que el autoritarismo es el eje común en torno del cual gravitan los órdenes de hechos retratados en las obras cinematográficas *Calzonzin inspector* y *Canoa*. Un eje cuya universalidad nos permite salir de las propias obras y situarlas en la historia y en el presente. Y aunque en el caso de *Canoa* salta a los ojos este carácter que la hace radicar en la historia —es un retrato de hechos verídicos—, también en *Calzonzin inspector* podemos ubicar conexiones con la configuración política y cultural de gran parte de los siglos XIX y XX en México, y por desgracia también de los inicios del siglo XXI.

El punto que me parece más relevante con respecto a estas dos obras y al tema del autoritarismo, es la complementariedad tendente a la simetría de las diferencias de los retratos; complementariedad que ayuda a una definición de la noción de autoritarismo. En *Calzonzin inspector* tenemos retratados mecanismos positivos e indirectos del autoritarismo: a quien puede ser un

[4] Otras similitudes que invitan a una interpretación más rica y de más alcances de estas dos películas son las siguientes: las dos historias suceden en el ámbito rural; las dos obras recalcan desde el inicio con letreros su supuesto vínculo con la realidad. En *Canoa* se dice: “Esto si sucedio” (sic) y en *Calzonzin inspector:* “Cualquier parecido de los personajes de esta película con personas vivas o tontas, instituciones, funcionarios, etcétera, es una pura y celestial chiripada”. Y en elementos técnicos las dos películas tienen un mismo editor, Rafael Cevallos, y comparten un actor, Arturo Alegro, que en *Calzonzin inspector* interpreta al acompañante del protagonista, y en *Canoa* a uno de los jóvenes trabajadores de la BUAP.

fuerte adversario se le ofrece un homenaje grandilocuente, dinero y hasta mimos, a cambio de que no tome acciones en contra de un nodo concreto de dominación y corrupción. Y en el caso de *Canoa,* los mecanismos de funcionamiento del autoritarismo son directos y negativos: se persigue, se ataca y se destruye. Pero al final, sea mediante mecanismos positivos o negativos, sea mediante la inclusión en la ficción grandilocuente e imperante o mediante la destrucción física, el resultado que se busca es la desaparición de lo que difiere del orden autoritario. Y es que precisamente la unificación total del sentido teórico y práctico es eje y punto de fuerza del autoritarismo. Sin una obsesiva unificación, el autoritarismo se vuelve inestable y pierde fuerza. Y es muy fácil que ocurra eso, porque la naturaleza de este universo, y en específico del ser humano, tienden a la diversidad. Los sujetos autoritarios fácilmente recelan de cualquier brote de diferencia, ya que alcanzan a vislumbrar, aunque sea confusamente, que tales brotes pueden tener consecuencias dramáticas para el orden que detentan.

Fuentes

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (1972-1973)*, vol. 16, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) / Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 1995.

——————, *Historia documental del cine mexicano (1974-1976),* vol. 17, Conaculta / Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 1995.

Filmografía

Lozoya, Roberto, y Alfredo Chavira (productores), Felipe Cazals (director), *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*, Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores Uno / Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, México, 1975.

Parra, Víctor (productor), y Alfonso Arau (director), *Calzonzin inspector*, Consejo Nacional del Cine / Estudios Churubusco Azteca, México, 1973.

EL PROYECTO POSREVOLUCIONARIO MEXICANO: ENTRE “OJITOS” Y “EL CIEGO”

Liliana García Rodríguez[*]
Ramón Bárcenas Deanda[*]

Introducción

> Aquí todo está impregnado de desesperanza y angustia y el único escape hacia un futuro incógnito es esa figurilla, delicada y tierna, del “Ojitos”, el lazarillo del cruel ciego, que se resiste a creer en el abandono paterno y se pierde al final para seguir buscándolo. No sé ni me parece que tenga importancia que usted lo haya pretendido o no, pero ese niño se me ha convertido en la esperanza de México en busca de su raíz última, sin dejarse contagiar por lo que le rodea.
>
> José Rubia Barcia

I

En noviembre de 1950 aparece en las carteleras de la Ciudad de México *Los olvidados,* la quinta película de Luis Buñuel. Con su estreno se inaugura un abordaje de la miseria que acerca el cine a sectores olvidados de la sociedad. Durante la escritura del guion, el director realiza una investigación documental sobre la situación de los niños que habitan los cinturones de pobreza de la capital mexicana; estudia 200 procesos del Tribunal de Menores, alrededor de 100 expedientes de la Clínica de Conducta, y se concentra

[*] Universidad de Guanajuato.

en las notas periodísticas sobre la violencia y delincuencia de niños y adolescentes. Una de esas notas reporta el hallazgo en un basurero del cadáver de un niño de 12 años, y ésta se convirtió en el final del filme. Buñuel y Alcoriza reúnen algunos de los episodios revisados a lo largo de esta investigación para conformar el relato que, en su versión final, resulta pálido en comparación con los datos tomados de los archivos; tal como el director comenta en una entrevista radiofónica en el *Diario del Aire* el 12 de noviembre de 1950, unos días después del estreno:

> A decir verdad, lo que relato en *Los olvidados* es pálido en comparación con los casos tomados de los archivos del Departamento de Prevención Social, en la "Clínica de Conducta", y que fueron consultados por el señor Luis Alcoriza y por mí, para documentarnos acerca de la realidad. Por otra parte, lo cierto es que esta realidad es mucho más dura de lo que se imagina la gente. En las incursiones que realicé por los barrios bajos de México vi cosas que muchos periodistas desconocían y que ahora se revelan por primera vez. El hecho mismo de que sean niños de las clases bajas los propios protagonistas creo yo que le comunica un acento de sinceridad a la película. Por lo menos ése fue el propósito que me impuse.[1]

Para el rodaje se utilizan locaciones reales: la cámara sale del set para introducirse en las barriadas por el rumbo de Nonoalco y la colonia Romita. Los actores que dan vida a los personajes son auténticos niños de la calle, entre los que se encuentran algunos estudiantes de la Escuela Granja. El filme pasa por la censura cuatro veces y es rechazado las primeras tres; este proceso revisa los primeros juicios a la luz del consejo de expertos. En el caso de *Los olvidados* se acude a la opinión de adolescentes de escuelas públicas, quienes dan su aprobación unánime. Así, a pesar de algunas protestas, se autoriza su estreno.

En este filme se proyectan por primera vez los rostros de niños abandonados con historias de vida que revelan el lado atroz del proyecto de nación. *Los olvidados* narra las acciones de una palomilla de adolescentes y niños que habitan los arrabales: Pe-

[1] Javier Herrera, *Luis Buñuel en su archivo. De* Los olvidados *a* Viridiana, p. 103.

dro, "Pelón", "Tejocote", dos muchachos sin nombre que el guion señala como golfo 1 y golfo 2, "Cacarizo" y Julián, el único que trabaja para sostener a sus padres. La historia comienza con el regreso de "Jaibo" al arrabal; acaba de escapar de la Correccional y está decidido a vengarse de Julián, pues cree que éste lo delató. "Jaibo" se convierte en el líder de la palomilla y orquesta una serie de atracos entre los que se encuentra el robo y la golpiza al ciego don Carmelo, viejo que se gana la vida cantando y haciendo de curandero. El ciego adopta a "Ojitos", niño campesino abandonado por su padre en la plaza pública, a quien explota a cambio de pan y techo. "Jaibo" elige a Pedro para que lo acompañe a ver a Julián y mata a éste a traición. Tras el asesinato, Pedro intenta regresar a su casa al lado de su madre Marta y sus hermanos, pero ella lo rechaza enérgicamente. Marta es una mujer que limpia casas ajenas y rehúye a Pedro, pues es el resultado de una violación. Para ganar su cariño, el niño busca trabajo en una afiladuría, pero lo pierde en seguida ya que "Jaibo" roba un cuchillo sin importarle que el patrón denuncie el robo y se inculpe a Pedro. La madre lo entrega a la policía y tras ello se involucra sexualmente con "Jaibo". Como no se puede comprobar el robo, trasladan a Pedro a una Escuela Granja para que aprenda un oficio y logre integrarse a la sociedad. El director de la institución prueba un método de rehabilitación que consiste en otorgarle confianza: lo deja salir de la escuela con cincuenta pesos para que compre cigarros. Ésa es la intención de Pedro, pero "Jaibo" lo espera en la esquina, le quita el dinero y Pedro lo sigue decidido a recuperar el billete y, con ello, su posibilidad de regresar a la escuela. En esta circunstancia el niño queda envuelto en un torbellino de violencia y venganza que lo lleva a su propia muerte a manos de "Jaibo", tal como éste mató a Julián.

El filme, elaborado con elementos sacados de expedientes y notas periodísticas, no constituye un cine de tesis, no intenta demostrar nada. Se concentra en exponer uno de los aspectos más dolorosos del país; aspecto que contradice el ambiente progresista que se respira durante el sexenio de Miguel Alemán. Durante su mandato, la Ciudad de México está en pleno auge de modernización. Existe una fuerte campaña de alfabetización, se crea el Instituto Nacional de Pedagogía, el Instituto Nacional de Bellas Artes, se inauguran las primeras instalaciones de Ciudad Universitaria. Por otra parte, existe un programa de construcción de

carreteras encaminado a la afluencia mercantil y económica y, en general, se promueve el desarrollo industrial. Dicho programa, no hace falta decirlo, deja en el olvido la vasta región del campo, cuyos pobladores abandonan sus tierras para buscar el sustento en las inmediaciones de la capital. *Los olvidados* se concentra en este enclave ignorado por el proyecto nacional: los cinturones de miseria que aprietan las inmediaciones de la ciudad, pero sin poner esperanzas en el futuro de un país con pretensiones de desarrollo económico y cultural. El filme constituye una crítica social, tal como lo expresa el director en una entrevista con Bazin y Doniol-Valcroze: "Para mí, *Los olvidados* es efectivamente una película de lucha social. Porque creo que soy sencillamente honrado conmigo mismo, tenía que hacer una obra de tipo social".[2] La película contiene señalamientos críticos a las reformas del proyecto posrevolucionario; tal es el caso de la reforma agraria, iniciada en el sexenio del general Lázaro Cárdenas, y frenada y abolida en los subsecuentes mandatos.

Los olvidados aborda el tema de la niñez en un país en pleno proyecto de modernización; pero los protagonistas no son hijos de quienes tienen a su cargo el avance; son, como el título indica, los olvidados por este proyecto: seres desamparados que se apretujan en las inmediaciones de la capital, por lo regular niños despreciados o abandonados por sus padres; es el caso de "Ojitos", quien ha sido llevado al arrabal para que se pierda entre la muchedumbre de chamacos harapientos. El niño vuelve todos los días a la plaza para ver si regresa su papá; cuando don Carmelo se percata de ello expresa que ese abandono es algo cotidiano:

> Don Carmelo: Por favor, quiero pasar la calle. ¿No oyen? Un pobre ciego que quiere pasar la calle.
> "Ojitos": Yo le ayudo, señor.
> Don Carmelo: Ah, tú eres el de ayer. ¿Sigues esperando a tu papá?
> "Ojitos": Sí, señor.
> Don Carmelo: No regresará. Esas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban.[3]

[2] *Ibid.*, p. 105.
[3] Luis Buñuel, *Los olvidados*, min. 22.

Esa miseria es lo que mueve a los padres a abandonar a sus hijos; el caso de "Ojitos" es el más extremo del filme, pero no es el único niño despreciado por su familia. Lo mismo pasa con Pedro y su amigo "Pelón". Durante el primer atraco de la palomilla, que consiste en robar al ciego, éste le propina un bastonazo a "Pelón" y le causa una herida. Los muchachos se reencuentran y se colocan alrededor del golpeado. Entonces sabemos que, además de "Ojitos", "Pelón" y el golfo 1 son despreciados por sus madres, tal como se expresa en los diálogos.

Golfo 1: ¿Qué, te pegó fuerte? Siéntate.
"Pelón": Sí, pero de rozón.
Golfo 1: A ver… ¡Jijos' del maíz!
"Pelón": El garrote tenía un clavo en la punta.
Golfo 2: ¡Se te van a salir las tripas!
Golfo 1: ¿Qué, te duele mucho? Ve a que te cure tu amá'.
"Pelón": ¡Mi mamá! Si voy me asegunda. Ya me la tiene sentenciada.
Golfo 1: También mi mamá me tiene tirria, por eso me salí de la casa.[4]

Niños abandonados o que huyen de sus casas para reunirse en las calles; allí se junta un puñado que sobrevive delinquiendo y desata la violencia propia de un mundo miserable. Cada quien busca el sustento como puede. "Ojitos" se va con don Carmelo, le ayuda a cargar la orquesta y a pedir dinero en las calles para ganar la comida y un lugar donde dormir. Pedro, "Pelón" y los golfos se unen a la palomilla comandada por "Jaibo", que también es un muchacho abandonado, un huérfano que no sabe ni siquiera su nombre. Y lo mismo sucede con "Pelón" y "Tejocote", de quienes sólo conocemos los apodos y probablemente no cuenten con nada más; o los golfos que nunca son nombrados en el filme. Este elemento del guion sugiere que se trata de gente sin nombre; de seres que caminan por las calles como si no existieran. Lo más probable es que no cuenten con un registro de identidad y, por tanto, no tengan cabida en censo alguno que pueda arrojar cifras sobre la situación de esta franja significativa de la población.

La niñez desparramada por las calles forma parte de situaciones profundas que se remiten a las familias que llegan a las inme-

[4] *Ibid.*, min. 8.

diaciones de la ciudad. Dentro del filme conocemos a tres de ellas: las de Julián, Meche y Pedro. La primera es la única que tiene a todos sus miembros, aunque disfuncionales. Julián trabaja para mantener a sus padres; nunca vemos a su madre, pero parece una mujer que se la pasa en casa esperando al marido y envía al hijo a que lo saque de la cantina. El padre es un alcohólico que paga sus tragos con el dinero del muchacho; tras la muerte del mismo se hunde más en la bebida; se pasea borracho por las calles gritando su desgracia. La familia de Pedro se compone de Marta y los cuatro hijos. Ella es viuda, una mujer sola que trabaja para alimentar a los tres pequeños. El padre de Pedro la violó cuando tenía apenas catorce años y nunca más supo de él. La ausencia de su último esposo se nota en el cansancio y el hastío de la mujer. Marta es una de tantas mujeres abandonadas por los padres de los hijos, que sobrevive a duras penas en una casa que se cae a pedazos. La familia de Meche y "Cacarizo" se compone de la madre enferma, que está tumbada en la cama, el abuelo y los cinco hijos. La ausencia del padre es moneda corriente en el arrabal. Su familia parece un poco más acomodada pues se sostiene de los animales que viven en el corral y son atendidos por el abuelo y por Meche; pagan con leche de burra el trabajo de curandero que realiza el ciego con la señora.

Los personajes del filme son seres excluidos del bienestar social; personas sin preparación ni oficio para integrarse al desarrollo económico del país. No son de la clase trabajadora, el proletariado, ni vendedores ambulantes con ingresos aunque sean irregulares; son personas que salieron huyendo de sus lugares de origen por el estado de abandono del campo. *Los olvidados*, sin embargo, no es la primera obra en abordar a estos seres marginados; la expresión simbólica mexicana los había puesto ya en el centro de grandes narraciones. Entre ellas se alza, como ninguna otra, la narrativa de Juan Rulfo. La colección de cuentos *El llano en llamas,* publicada en 1953, ofrece una imagen del estado de ruina en que quedó el campo tras el fenómeno de la Revolución mexicana. Los cuentos aluden a pueblos sin ley, donde imperan el despojo, el asesinato y la venganza. Hablan de comunidades rurales con instituciones sociales fallidas: familias desintegradas, gobiernos corruptos e ineptos y un clero indiferente a las necesidades de sus feligreses. Presentan regiones devastadas por desastres naturales: terremotos, parajes desérticos y comarcas arrasadas por lluvias torrenciales. Los campesi-

nos apenas logran subsistir en condiciones de miseria y desamparo social. Las luchas armadas en que participaron no sirvieron para dotarlos de tierras fértiles y de un bienestar social y humano. Las comunidades siguieron sumidas en la miseria y el abandono. Lo que obtuvieron fueron enormes pérdidas tanto humanas como materiales. Las tierras y los bienes se arruinaron por el saqueo continuo y el descuido prolongado.

Los habitantes de estas regiones asoladas por la pobreza y la violencia huyen a otros sitios en busca de seguridad, y la mayoría de las veces ya no regresan. Esto da lugar a que un gran número de comunidades se conviertan en pueblos fantasmas. Así le pasó a San Gabriel (pueblo donde creció Rulfo), que en los años veinte tenía entre siete y ocho mil habitantes, pero que 30 años después sólo contaba con 150 personas. El fenómeno de la migración y de los pueblos abandonados es un acontecimiento que el jalisciense recrea en sus cuentos. En “La cuesta de las comadres” los habitantes de una pequeña comunidad dejan todo tras sí, hartos del saqueo por parte de los dos hermanos Torricos. Poco a poco la gente se va del pueblo hasta que sólo quedan tres moradores: el narrador y los Torricos. Pero incluso este magro número disminuye, y al final de la narración sólo queda un hombre vagando por las casas solas. En *Pedro Páramo* también tiene lugar el fenómeno del éxodo. Los habitantes de Comala deciden partir una vez que el cacique se cruza de brazos para matar de hambre al pueblo. Dorotea “La Cuarraca” dice que al principio las partidas eran incluso alegres, pues la gente se iba prometiendo regresar. Dejaban a su familia y sus enseres encargados, con el propósito de retornar. Pero nadie volvía; sólo enviaban por su familia. Eduviges se queja con Juan Preciado de tener su casa llena de *tiliches* encargados por los que partieron. Comala se fue quedando desierta, sin gente, sola con sus muertos, ecos y recuerdos. Cuando Preciado llega a este poblado se entera por Abundio “El Arriero” que nada vive en Comala.

Un motivo más que obliga a los campesinos a migrar es la falta de trabajo y de alimento. En “Luvina”, donde la tierra es árida, los hombres se van en busca de trabajo y regresan una vez al año; pero al cabo de unos días vuelven a partir, dejando tras sí a viejos y mujeres solas. En “Paso del norte” un pueblerino decide irse a Estados Unidos empujado por el hambre de su familia. Se dirige al país del norte, pero es baleado al intentar cruzar el río Bravo.

Estas migraciones de trabajadores rurales evocan un fenómeno social conocido como "los golondrinos", en el que hasta 400 000 personas dejan sus comunidades en busca de trabajo y vuelven a su lugar de origen cada año.[5] Rulfo comenta que hay regiones en México donde la tierra ha sido sobreexplotada hasta el punto de la erosión. La siembra de maíz es una de las causas principales, pues el maíz es un gran destructor de la tierra. En una entrevista realizada por Sylvia Fuentes, el escritor dice que al sur de Jalisco hay regiones donde la tierra está muy desgastada, zonas de hasta 60 000 hectáreas de terreno árido, donde ya no se produce nada.[6] Ante esto el jalisciense se pregunta: ¿qué le queda entonces a la gente una vez que no puede obtener el sustento de la tierra? Sólo emigrar a las grandes ciudades o al país del norte en busca de trabajo.

Los relatos de Rulfo hablan de los campesinos excluidos del bienestar social y del proyecto de la Revolución. Una de las consignas de la rebelión armada es la lucha por la repartición de las tierras, pero el campesino no fue beneficiado por la reforma agraria. El escritor subraya que un requisito para solicitar las tierras consistía en reunirse en comunidades o asociaciones de 25 personas. Pero el campesino no se organizaba; los que sí las obtuvieron fueron los obrajeros: albañiles, carpinteros, zapateros, peluqueros, etcétera.[7] El escritor subraya que la prueba de esto está en que los hombres de campo continúan sin tener tierras. Además, cuando sí se reunían para solicitarlas, el gobierno les otorgaba terrenos áridos e inútiles, como el Llano Grande en "Nos han dado la tierra". El cuento habla de un puñado de hombres que atraviesan a pie una enorme región árida. Mientras la cruzan, agobiados por el calor que les roba la palabra, piensan en la "tierra" que han recibido por parte del gobierno revolucionario: una tierra inmensa pero estéril, donde no hay árboles, ni plantas, ni animales y donde nada se puede cultivar. Y justo esto, una nada, es lo que reciben por su participación en la lucha armada.

[5] Véase "Entrevista", en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, p. 205.

[6] Véase Claude Fell (ed.), "Juan Rulfo. *Inframundo*. Entrevista con Sylvia Fuentes", en *Juan Rulfo. Toda la obra*, p. 475.

[7] Véase Reina Roffé, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, p. 15.

> Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos el sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que sembráramos.[8]

El relato pone en entredicho los supuestos méritos de la reforma agraria, exhibiendo la traición del gobierno revolucionario al hombre de campo. Los campesinos son uno de los tres grupos que entregaron vida y sangre a la Revolución, pero que una vez terminada ésta fueron excluidos del proyecto de nación. Los otros dos grupos fueron los indígenas y las soldaderas, igualmente ignorados.

La franja de miseria que rodea a la capital no termina allí, sino que se extiende a lo largo y ancho del México rural, hasta esa enorme región olvidada por el gobierno y la sociedad. En un sentido profundo, los olvidados de Buñuel son también los de Rulfo. La gente de la ciudad no ve los problemas del campo como suyos pero se equivoca. El campesino deja su tierra y marcha a la ciudad, llevando consigo sus problemas e idiosincrasias. Una vez en las urbes se establece en los barrios, en los arrabales, donde vive apretujado y condenado a reproducir la miseria.

Las personas que habitan en los cinturones de pobreza son también campesinos, fuereños excluidos del bienestar económico y social. Rulfo afirma que la población de la Ciudad de México, al igual que la de Buenos Aires, está conformada en un 70 % por gente que llega de provincia. "Y muchos de estos hombres, campesinos que llegan a la ciudad, viven en la periferia porque no quieren perder contacto con el campo, no quieren perder ese contacto con la tierra que les permite soportar la miseria de la ciudad".[9] El apego al campo se puede ver en los pequeños corrales con animales de granja del abuelo de Meche y el gallinero de Marta. El campesino abandona esas tierras en donde nada crece salvo la desesperanza. Y así podemos imaginar al padre de "Ojitos" como uno de tantos

[8] Juan Rulfo, *El llano en llamas*, p. 9.
[9] Reina Roffé, *op. cit.*, p. 34.

campesinos traicionados por el proyecto posrevolucionario, que va a sembrar a su hijo al arrabal para que encuentre un camino, pues en Los Reyes no hay de qué vivir. Y probablemente así también llegaron a los barrios perdidos de *Los olvidados* el abuelo de Meche, Marta y los padres de Julián.

La orfandad de "Jaibo" y la ausencia generalizada de los padres en el universo de *Los olvidados* es sólo uno de los aspectos de una orfandad más profunda: el abandono de la patria. El despojo que oprime a las ciudades se extiende por manchas urbanas que sombrean sus bordes. Estas tonalidades grises se presentan en la película con una espesura significativa. Hacia el minuto trece, el filme presenta por primera vez la noche en el arrabal. "Ojitos" está en el mismo sitio donde lo abandonó su padre, sigue esperando; Pedro sale de su casa tras haber robado una torta a su madre y Julián va en busca de su padre a la cantina. La imagen se torna oscura y espesa, las sombras de las casuchas y la gente se alargan creando un efecto sombrío que habla con contundencia del desaliento. Toda la secuencia se resuelve en un plano profundo que deja ver el fondo del callejón, débilmente iluminado, mientras una suerte de neblina flota en el ambiente. La niebla es con seguridad polvo, suciedad o contaminación que envuelve las calles de la ciudad perdida. Esta tonalidad abraza un filme que muestra por primera vez la densidad de la miseria. Y lo hace mediante elementos como las locaciones, la ausencia de estrellas y la hostilidad hacia el público. Tal como el director comenta con Rubia Barcia en su correspondencia.

> El día 6 de febrero comienzo *Los olvidados* que, si me sale bien, espero sea algo excepcional en la actual producción internacional. Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista, pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el *lumpenproletariat* mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el filme basado en episodios sacados de procesos y expedientes de la Clínica de Conducta. Conozco a muchos de los personajes reales. En resumen le diré que este filme es como una mezcla —pero de elementos evolucionados a través de estos quince años— de *Terre sans pain* y de *L'âge d'or*. Lleva a Figueroa como camerman y, por fin, podrá hacer fotos

> antiartísticas e indignas de ningún premio de los Salones de Otoño internacionales.[10]

Es significativo que entre el equipo de realización se encuentre el talentoso y multigalardonado Gabriel Figueroa, pues su trabajo es decisivo en la consagración del cine nacional y es el más claro exponente de la herencia estética de Eisenstein. La fotografía de Figueroa asume brillantemente el paisaje cargado de nubes, el horizonte con punzantes magueyes y la belleza del rostro, con estrellas como Dolores del Río o Pedro Armendáriz. En *Los olvidados* vemos el tratamiento de una luz bien distinta, con una gama de grises en la oscuridad penetrante; el paisaje más feo del mundo compone un espacio atiborrado y desolado. Descubrimos en esta película la gran capacidad fotográfica de Figueroa; su talento aquí resalta y demuestra que no es posible encasillarlo en la belleza formalista; la imagen se transforma en la medida en que la cámara se dirige a otras realidades que también forman parte del país de los bellos parajes.

Otro rasgo que vale resaltar es la ausencia de grandes actores en la película. Salvo Stella Inda, Miguel Inclán y Alma Delia Fuentes, el resto del reparto está a cargo de auténticos niños de la calle o personas de los barrios retratados. El filme centra la cámara en estos lugares, pero no lo hace con la intención de recrearse con la miseria o de negar los valores humanos.

> Siempre me ha atraído la miseria como tema de mis cintas. Y no para refocilarse con crueldad, sino para acercarme a ella con calor humano, con comprensión. Claro que yo no puedo remediarla desde una pantalla, pero tampoco puedo atenuarla en sus rasgos, porque mentiría. No sería yo sincero. Yo no niego al hombre ni a sus valores humanos, pero sí a la sociedad tal como está organizada actualmente.[11]

La sinceridad de esta obra consiste en un auténtico interés por el tema de la pobreza. Y en un país como México, donde la miseria reposa en la mayor parte del territorio, resulta ineludible. En este sentido, nuestro director se acerca otra vez a la postura de Juan

[10] Javier Herrera, o*p. cit.*, p. 90.
[11] *Ibid.,* p. 103.

Rulfo, quien cree que la novela latinoamericana no puede hablar de otra cosa que no sea la miseria y la ignorancia.[12] Y esto es así porque en Latinoamérica la mayoría de la población vive en condiciones de pobreza extrema, víctimas de la explotación y el despojo. Muchos de sus relatos tratan de estos temas precisamente, pero "Luvina" es el que ofrece una profunda imagen de la miseria y el abandono de las entidades rurales. El vocablo "Luvina", que en ortografía indígena se escribe *loobina*, "significa la raíz de la miseria". Este término alude a una dimensión profunda y doliente del país que ha padecido la miseria y el abandono; es un símbolo que representa el estado de ruina en que se encuentran un sinnúmero de comunidades rurales en México. El propio autor ha subrayado que la situación atroz de "Luvina" es casi generalizada en el país. Don Alfonso Reyes coincide en la condición de miseria en que vive la inmensa mayoría del país. En su ensayo "Reflexiones sobre el mexicano" afirma lo siguiente:

> Hasta hoy todos vivimos aquí un poco a trompicones y menos mal los que de veras podemos llamarnos privilegiados. Pero nosotros mismos traemos cara de mala conciencia. Sabemos que hay cadáver en la bodega. Cuando pensamos en el país, vagamente nuestra subconsciencia nos representa inmensos reductos de poblaciones que arrastran una existencia infrahumana.[13]

II

El personaje de "Ojitos" es, sin duda, uno de los más entrañables del filme. Nunca conocemos su nombre, sólo el apodo que le ponen Pedro y Meche. Buñuel recuerda, a propósito de Mario Ramírez, quien interpreta a "Ojitos": "El chico campesino había llegado a la ciudad casi como sucede en la película: nadie le había enseñado a actuar y era un actor natural".[14] Con "Ojitos", el filme convoca al camino truncado y torcido del proyecto posrevolucionario. El

[12] Véase Reina Roffé, *op. cit.*, p. 20.

[13] Alfonso Reyes, "Reflexiones sobre el mexicano", en *México*, p. 2001.

[14] José de la Colina y Tomás Pérez-Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, p. 86.

contraste con el ciego don Carmelo es sugerente debido a que en el viejo se concentra la referencia al porfiriato. Hombre orquesta y curandero que canta en la plaza, expresa una gran añoranza por el México prerrevolucionario.

Los olvidados centra su denuncia al programa posrevolucionario en dos figuras: un niño campesino abandonado y un viejo ciego de espíritu porfiriano. Estos personajes aparecen ligados por una serie de contrastes que van desde sus nombres hasta sus respectivas apariencias: Ojitos-ciego; niño-anciano; inocencia-malicia y futuro-pasado. El filme los presenta en la cuarta secuencia, cuando la palomilla se dispone a realizar su primer atraco. La cámara se abre paso entre la gente de la plaza para capturar a un niño campesino llorando y sentado sobre un hidrante. Un primer plano de "Ojitos" presenta su rostro enmarcado por un sombrero, con lágrimas y sacudido por el llanto. Sigue un primer plano de Carmelo, con una composición similar a la de "Ojitos": un sombrero enmarca su rostro, los ojos cerrados por ciegos y su cuerpo se agita al ritmo de las canciones. El emparejamiento gráfico propuesto por el montaje marca la relación contrastante entre ellos.

La identificación del ciego con el porfiriato es transparente en el filme, de modo que identificar a "Ojitos" con la Revolución es resultado del contraste señalado. Sánchez, Evans y Acevedo han visto en el niño la expresión del fracaso de la lucha armada y, de manera particular, la repartición de la tierra. La figura del pequeño campesino abandonado en la ciudad ofrece un testimonio de este fracaso.

> Para cuando [Buñuel] rodó *Los olvidados*, la política de Cárdenas de reparto de la tierra entre los indios —de acuerdo con Niedergang, tuvo como resultado la transferencia de 15 millones de hectáreas a más de 80 000 granjeros (1971, pág. 272)— ya se había invertido, y "Ojitos", el pequeño indio del campo, simboliza la derrota del socialismo a manos de instintos más *porfirianos* de gobiernos posteriores.
>
> El espíritu de Porfirio Díaz, que seguía vivo en la sociedad mexicana, lo representa en *Los olvidados* el músico ambulante don Carmelo, cuya ceguera y escuálido aspecto son expresión no sólo de desventaja económica y biológica, sino también de la supervivencia en la sociedad mexicana de un ideal político empobrecido, corto de miras y a la larga destructivo. Interpretado por Miguel Inclán, un veterano de la maldad melodramática en las películas mexicanas, Carmelo constituye el ataque indirecto de Buñuel contra un sólido gobierno de derechas,

> una crítica intertextual intransigente de películas a favor de Porfirio Díaz, como la obra de Oro *En tiempos de Don Porfirio*, el filme de mayor éxito taquillero en 1939.[15]

Así, la presencia de "Ojitos" dota al filme de una fuerza crítica importante. Hacia 1950 se habían ya configurado algunos discursos que ponen en evidencia el rumbo engañoso y peligroso que va tomando el país en su monótono ondear de la bandera revolucionaria. Además de Juan Rulfo, Daniel Cosío Villegas escribe en 1947 "La crisis de México", donde evalúa los "ideales de la Revolución" y subraya el carácter fallido del programa revolucionario al no ser capaz de construir instituciones menos corruptas que las del periodo del porfiriato.[16] A pesar de los logros en materia de educación, repartición de tierras, cambio de poder, etcétera, la deshonestidad de los gobernantes y la corrupción del sistema exhiben el fracaso de la Revolución misma. Cosío argumenta que la Revolución fue eficiente en destruir el orden establecido, pero ha sido incapaz de instaurar instituciones y políticas en beneficio del pueblo. Hacia 1947 parece evidente que las únicas consecuencias de la lucha armada fueron ciertas políticas que favorecieron a la nueva clase alta. El sexenio de Miguel Alemán, por su parte, fue el punto final de una tradición que (aun cuando fuera sólo en discurso) se proponía lograr la igualdad. Felícitas López-Portillo señala a este gobierno como antirrevolucionario, concentrado en la modernización, la creación de infraestructura y en el desarrollo o rehabilitación de instituciones culturales, lo cual contrastaba con el *olvido* del México rural y la miseria que se extendía alrededor de las grandes ciudades. La década de los años cincuenta registra el peor desempeño económico en materia de igualdad y equidad después de la Revolución así como un descenso considerable del ingreso *per capita;* ello se debió en parte al crecimiento sin control de la población, particularmente en la capital del país.

[15] Peter William Evans, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, p. 77.

[16] Véase Daniel Cosío Villegas, "La crisis de México", en *Extremos de América*, pp. 13-42.

Los olvidados se suma a aquellos discursos que alertan sobre la corrupción del proyecto posrevolucionario[17] y condensa en "Ojitos" el abandono del México rural. Por su parte, el aspecto de don Carmelo expresa el estancamiento de la política nacional: su ceguera y escualidez representan la vigencia del ideal político que no se cumplió durante el régimen revolucionario. El contraste entre "Ojitos" y don Carmelo recorre todo el filme; sus vidas están ligadas durante casi todo el tiempo narrativo. Se presentan en la misma secuencia: "El Ciego" canta y "Ojitos" llora, y cuando el viejo quiere cruzar la calle se topa con el niño:

> Carmelo: ¡Un alma caritativa que me pase al otro lado! ¿Qué no hay caridad para un pobre ciego? A ver, un alma que me pase al otro l…
> [En ese momento sus manos de ciego se topan con los ojos llorosos de "Ojitos"].
> Carmelo: ¿Por qué lloras, niño?
> "Ojitos": Me dijo mi papá que lo esperara aquí desde la mañana y no ha regresado.
> Carmelo: Ya no ha de tardar. Anda, pásame al otro lado. ¿No ves que estoy ciego? Tú tienes tus ojitos. Pásame.[18]

La alusión a los ojitos y la ceguera en una sola línea reitera la relación de contraste que ya había propuesto el emparejamiento gráfico. La siguiente secuencia que los presenta acontece en la misma plaza. "El Ciego" ya ha sido golpeado por "Jaibo", "Pelón" y Pedro, de manera que es claro para él que le conviene contar con unos ojitos que lo prevengan del peligro. Tenemos aquí un momento circular: el mismo ciego quiere cruzar la misma calle, y el niño campesino que antes lo ayudó está nuevamente a su lado, y lo ayuda. La espiral que los desarrolla se comienza a desenvolver.

> Carmelo: Por favor, quiero pasar la calle. ¿Qué no oyen? Un pobre ciego quiere pasar la calle.
> "Ojitos": Yo le ayudo, señor.
> Carmelo: Ah, tú eres el de ayer, ¿sigues esperando a tu papá?

[17] Jesús Silva Herzog publica hacia 1949 en *Cuadernos Americanos*, "Muerte de la Revolución".

[18] Luis Buñuel, *Los olvidados*, min. 9.

"Ojitos": Sí, señor.
Carmelo: No regresará, esas cosas pasan todos los días. Hay mucha miseria y las bocas estorban. Mira chamaco, yo necesito alguien que me ayude. Vente conmigo, tendrás casa, comida.
"Ojitos": ¿Y mi papá?
Carmelo: Como yo vengo aquí todos los días puedes esperarle. Toma, agarra esto [le da sus instrumentos]. Si te preguntan los gendarmes les dices que soy tu padrino. Anda, vamos.[19]

Enseguida los vemos llegar al jacal de Meche. El niño ahora carga con toda la orquesta; su pequeño cuerpo sostiene banquito, tambor, guitarra, flautas y parte del peso del ciego, quien se sostiene sobre su hombro como bastón. Vemos al pequeño explotado que, para comer, ha de convertirse en el lazarillo del ciego. Mientras la madre enferma de Meche recibe los servicios del viejo curandero, ella y "Ojitos" conversan afuera del jacal. El diálogo entre ellos revela que la relación contrastante de "Ojitos" con el ciego es también de rivalidad, como bien ha señalado Bazin a propósito de la siguiente secuencia:

"Ojitos": ¿Y qué hace allí dentro mi patrón?
Meche: Pos es por mi mamá que está mala. Tenía dolores muy fuertes y Don Carmelo le hizo una limpia con una paloma.
"Ojitos": ¡Eso no sirve!
Meche: No sirve… ¡tú qué sabes!
"Ojitos": [Se quita un listón que le cuelga del cuello, se lo muestra a Meche] Mira.
Meche: ¿Eso qué es?
"Ojitos": Es un diente de muerto. Ese sí es bueno, el que lo lleva nunca se enferma y nadie lo puede ojear.[20]

"Ojitos" pone en duda la autoridad del ciego en esta secuencia, la cual presenta asimismo su capacidad de relacionarse amistosamente mediante el motivo de un diente de muerto. El objeto está envuelto en cierta melancolía, pues antes de ser abandonado en la ciudad, el niño lo encontró en el panteón; esperó a que fuera de no-

[19] *Ibid.*, min. 22.
[20] *Ibid.*, min. 24.

che para recogerlo, pues sólo así funciona. Este amuleto contrasta con la paloma fraudulenta del ciego. El diente de muerto sirve para no enfermar ni ser "ojeado", alusión irónica a su situación de pequeño lazarillo y a su apodo, "Ojitos". El niño conoce la magia del mundo y la emplea para mantener la salud, esquivar las malas miradas, guardarse de las charlatanerías y entablar amistad en un ambiente hostil. El diente que pende de su cuello (como las flautas del ciego que parecen una dentadura chueca y manchada) condensa su buena intención para con Meche. Aunque apenas la conoce, le regala su talismán para que a ella no le pase nada malo. Con este gesto inicia una amistad que brilla como contrapunto de los grises del mundo miserable.

En el personaje de "Ojitos" encontramos, además de la referencia al fracaso del proyecto posrevolucionario, una buena dosis de solidaridad humana. Pues si bien el mundo que despliega el filme se caracteriza por la crueldad y la acritud, no podríamos afirmar que todo se resuelve en un pesimismo radical. Esta cinta no se regodea en los sentimientos de los personajes, ni recarga en ellos la posibilidad de cambio social. Sus personajes no son héroes o mártires; son figuras vivas en las que late una dosis importante de ternura. Este mundo cruento deja una tenue rendija por donde se cuela la posibilidad de salvación, sin que esto suavice la espesura de su imagen. Así pues, la relación entre "Ojitos" y Meche es el lado inverso de la del niño y el ciego. Una amistad que se alza contra el abuso, la explotación y el abandono. "Ojitos" defiende a Meche de "Jaibo", cuando éste intenta abusar de ella; Meche, a su vez, lo rescata de los golpes que le propina el ciego al echarlo de su casa. Entre ellos se pasan el diente de muerto, en un gesto inocente con el que se desean suerte entre sí e intentan protegerse mutuamente.

El filme expone una realidad miserable en la cual es posible, a pesar de todo, encontrar al hombre, el alma humana en toda su grandeza. "Esta presencia de la belleza en lo atroz (y que no es solamente la belleza de lo atroz), esta perennidad de la nobleza humana en la decadencia, convierte dialécticamente la crueldad

en acto de amor y caridad".[21] Se revela aquí una concepción del alma humana que no asume la fe ciega en la bondad natural, sino que apuesta por la dignidad y la solidaridad humanas, las cuales se preservan incluso en las condiciones más terribles. Con *Los olvidados*, Buñuel ya no hace un cine para causas políticas, como en los años treinta con *Las Hurdes, tierra sin pan* (España, 1933), cuando participaba activamente en la Guerra Civil al lado de la República. A pesar del triunfo de Francisco Franco en España, Buñuel no deja de creer en el espíritu humano; distanciado también del Partido Comunista y del círculo surrealista, su apuesta se dirige a terrenos más íntimos; en este caso, la solidaridad de un par de niños que sobreviven en un mundo cruel que los aprisiona. *Los olvidados* es un cine comprometido con la realidad social que involucra activamente a sectores desfavorecidos, como los actores mismos del filme, los expedientes de los casos para la elaboración del guion y el papel de los jóvenes de reformatorios en el proceso de consulta de la censura.

Con la figura de "Ojitos", la obra presenta una tonalidad donde late la ternura propia de una niñez abandonada. Hay que decir que esto no la convierte en una película ingenua; en ella acontece la lucha desesperada de niños ante una realidad aplastante. "Ojitos" es explotado por el ciego, pero es capaz de construir bajo esa carga relaciones solidarias con Meche y Pedro. La última secuencia de "Ojitos" la tenemos ya casi al finalizar el filme. El ciego corre al niño de su casa a golpes e insultos, mientras su amiga Meche lo protege. Una vez en la calle, ella le pregunta qué hará; "Ojitos" decide volver al mercado a esperar a su padre. Meche le da un peso y antes de despedirse le devuelve su diente de muerto, "pa' que no le pase nada". No volvemos a saber de él. Esta despedida cierra el capítulo del campesino abandonado en la capital.

Buñuel rodó y editó un final alternativo, pensando en la posible censura. En este final, Pedro vence a "Jaibo" y le quita el dinero, con la intención de devolverlo al director de la Escuela Granja. La noche del pleito, Pedro vaga por la calle y se topa con "Ojitos" durmiendo en un rincón del mercado. Al verlo golpeado,

[21] André Bazin, "Los olvidados", en *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, p. 73.

"Ojitos" le presta su sarape para que pase la noche con menos frío. Es significativo que en este final vuelva a aparecer el niño campesino; a pesar de que el futuro de Pedro luce prometedor, lo cierto es que el estado de abandono de "Ojitos" representa el olvido del México rural por parte del gobierno. En este final alternativo, Pedro encuentra una segunda oportunidad de mejorar su existencia, mientras el destino del niño de Los Reyes es incierto.

La película sobre los olvidados y el olvido constituye un esfuerzo por lograr que el cine hable con voz crítica y honesta sobre la condición de miseria en que viven numerosos seres humanos. Una realidad dolorosa e incómoda que el discurso oficial se esforzó por maquillar. Ya la literatura y el ensayo alzaban la voz para señalar el rumbo torcido del proyecto nacional. *Los olvidados* lleva ese espíritu crítico y comprometido a las pantallas cinematográficas. Habla de lo que no se quería ver ni escuchar en el entretenimiento del cine y que aún ahora, 67 años después, sigue vigente.[22]

Fuentes

Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*, Universidad de California, Berkeley, 2003.

Bazin, André, "Los olvidados", en *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Mensajero, Bilbao, 1977.

Buñuel, Luis (director), *Los olvidados*, Ultramar Films, México, 1950.

Colina, José de la, y Tomás Pérez-Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz, México, 1986.

Cosío Villegas, Daniel, "La crisis de México", en *Extremos de América*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México, 2004.

Evans, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Paidós, Barcelona, 1998.

[22] En agosto de 2016, el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia en México y el Consejo de Evaluación de la Política del Desarrollo Social presentaron los resultados del proyecto "Pobreza y Derechos Sociales de los Niños, Niñas y Adolescentes en México", en el cual se reporta que 53.8% de la población entre 0 y 17 años se encuentra en estado de pobreza, sin acceso a los bienes indispensables de alimentación y hogar. Datos sacados de la revista *Forbes*.

Fell, Claude (ed.), *Juan Rulfo, Toda la obra*, ALLCA XX, Madrid / San José de Costa Rica, 1996.

Herrera, Javier, *Luis Buñuel en su archivo. De* Los olvidados *a* Viridiana, FCE, México, 2015.

López-Portillo Tostado, Felícitas, *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

Reyes, Alfonso, "Reflexiones sobre el mexicano", en *México*, FCE / Fundación para las Letras Mexicanas / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2005.

Roffé, Reina, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Montesinos, Barcelona, 1992.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas*, Editorial RM / Fundación Juan Rulfo, México, 2005.

Vital, Alberto, "Entrevista", en *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, Editorial RM, México, 2005.

LA MANO DURA: CESIÓN Y LIBERTAD DESDE EL CINE DE CÁRCELES

Alejandra García Cruz[*]

> […] caminaban, copulaban, crueles y sin memoria, mona y mono dentro del Paraíso, idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo, pero mono y mona, encarcelados, jodidos.
>
> José Revueltas

La vinculación del arte con la política es inmemorial e inevitable, sobre todo cuando se reflexiona acerca de las libertades y restricciones con que cuenta el artista al desempeñar su labor dentro de un Estado y se tiene presente que la libertad artística es expresión *per se*. Sin embargo, ésta no es una circunstancia extraordinaria; ya Platón mismo en la constitución de su "Estado ideal", condenaba severamente la creatividad de los artistas que influían de manera negativa al discernir el modelo de valores que los ciudadanos debían adoptar, razón por la que su arte fue desechado y considerado peligroso para el Estado platónico.[1]

En México, la industria cinematográfica tuvo que esperar y pasar por situaciones muy particulares antes de que el Estado se viera obligado a ceder ante la crítica y extendiera las libertades correspondientes, no sin haberse visto enjuiciado con agudeza desde los lugares más sórdidos, desde el corazón de las represiones: la cárcel, en este caso, la penitenciaría de Lecumberri.

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Véase Platón, "República", en *República; Parménides; Teeteto*.

El año del quiebre

El mítico año de 1968 es un punto de quiebre y convergencia a nivel mundial; en México podemos ufanarnos, no sin sentir el peso histórico de nuestros gobiernos, de contar con un 68 propio, tal como los acontecidos en Europa y Estados Unidos. No obstante, el nuestro conlleva además de un rasgo solemne de empatía libertaria, la profundidad de las grietas de un sistema político que se había mantenido hasta ese año sigilosamente totalitario.[2]

A diferencia de otras rebeliones juveniles y estudiantiles de los años sesenta, en México se buscaba el reconocimiento por parte del Estado de ser el responsable del autoritarismo y la antidemocracia presentes en la sociedad mexicana desde mucho tiempo atrás; es decir, no sólo exigía un alto a la represión paternal, a la modernidad capitalista y a la tolerancia represiva, que eran prioridades en otros movimientos. De acuerdo con Bolívar Echeverría, el "68 mexicano" se distinguía de otros —cuyo carácter era meramente simbólico— en que fue un movimiento con poder político real, motivo por el cual el Estado debía exterminarlo no sólo en su simbología sino en su realidad misma.[3] Echeverría resume así la diferencia entre nuestro 68 y los otros: "Lo que en Europa fue una reprimenda severa y brutal a los jóvenes, en México fue

[2] En reiteradas ocasiones, Bolívar Echeverría utiliza el adjetivo "totalitario" para referirse al tipo de gobierno que existía en el México de los sesenta y en otros Estados occidentales, pese a que dentro de la filosofía política pudiese pertenecer a conceptos específicos. Echeverría parece no hacer distinción entre autoritarismo y totalitarismo (véase Bolívar Echeverría, "El 68 mexicano y su ciudad", en *Modernidad y blanquitud*, pp. 209-230).

[3] Para Bolívar Echeverría, la diferencia fundamental entre el 68 mexicano y los demás movimientos, es que en México los estudiantes se enfrentaron directamente a un gobierno autoritario que carecía de legitimidad democrática, además de formar parte de un constructo de países "recientemente" colonizados, independizados, posrevolucionarios, que nada tenía que ver con la democracia liberal arraigada en el mal llamado Primer Mundo, después de la segunda guerra mundial. El Estado al que se enfrentaba el movimiento estudiantil no podía acabar con "la pose revolucionaria" que inquietase al sistema, porque no era una pose como la europea; era una protesta del pueblo, consecuencia de las acciones antidemocráticas a las que dio paso el mismo gobierno, por lo que éste, de las dos opciones que tenía, enfrentar su antidemocracia y cuestionar su legitimidad o corroborar su autoritarismo, eligió la segunda (véase *ibid*).

una represión y aniquilación sangrientas: el 2 de octubre en [...] la Plaza de Tlatelolco. Lo que podía ser festivo y simbólico en el Primer Mundo debía resultar trágico y serio en el Tercero".[4]

Este movimiento, que comenzó como estudiantil, responde también al peso que la sociedad de su época cargaba: todas las carencias y errores de un gobierno decadente, autoritario y de políticas vetustas, que incluían la represión de movilizaciones anteriores, como el movimiento médico (1964-1965);[5] es decir, el 68 mexicano no fue un acontecimiento aislado sino que representa finalmente la pérdida de la conciencia humana por parte del Estado frente a su pueblo. De ahí que para México, el simbólico año de 1968 sea un año de quiebre, de ruptura, de un antes y un después en la sociedad que marca un hito en una lucha constante por la libertad.

La mano dura y la libertad del cine estatizado

La brutalidad de los hechos del 68 nos permite vislumbrar la cerrazón del gobierno mexicano de aquel entonces, la *mano dura* priista. Aunque hoy en día nuestra libertad de expresión está limitada de muchas formas, los tipos de represión han cambiado. A 50 años de Tlatelolco, caricaturizar al presidente de México es una expresión cotidiana, incluso en los *mass media*; pero hacer alusión a la morfología ejecutiva en tiempos de la *mano dura* de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), significaba violencia directa.

No obstante, si el flujo del tiempo referente a los cambios en la libertad de expresión de la ciudadanía ha sido lento, para algunos la premura con que tenía que proclamarse era primordial. Ése fue, al menos, el caso del expresidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), quien sólo en apariencia cambió la dirección de su *mano dura* respecto a las pesadas imposiciones del mandato precedente, no sin antes dar lugar a otro "incidente" conocido como "el halconazo" o "la matanza del Jueves de Corpus" (1971). Para Luis Echeverría era imperiosa la necesidad de desvincularse de

[4] *Ibid.*, p. 220.

[5] Véase César Gutiérrez-Samperio, "El Movimiento Médico en México (1964-1965). ¿Qué pasa medio siglo después?", en *Gaceta Médica de México*, núm. 152, pp. 124-134.

aquellos hechos y de borrar la imagen del gobierno anterior —donde fungía como secretario de Gobernación, es decir, como la mano derecha de Díaz Ordaz— para obtener el apoyo popular y el reconocimiento internacional en su camino a la presidencia, que era su objetivo principal. Por ello intentó presentase al mundo con una apariencia innovadora, capaz, democrática y de apertura en todo sentido.[6]

En pos de su propósito político, Luis Echeverría dio salida a varias iniciativas gubernamentales; una de las más notables fue la reestructuración de la industria cinematográfica mexicana, la cual se encontraba muy lejos de tener el brillo que gracias a la Época de Oro había adquirido tan sólo dos décadas antes.[7] Junto con su hermano Rodolfo Echeverría, director del Banco Nacional Cinematográfico,[8] el entonces presidente dio paso a la institución de un programa de inversión estatal destinado al manejo del Banco Nacional Cinematográfico y a la creación del Consejo Nacional del Cine (1974) y sus filiales Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado Uno y Dos (1975), para soportar una parte de la producción total del cine nacional y quitarle peso

[6] Véase Enrique Krauze, "El sexenio de Luis Echeverría", en *México siglo XX. Los sexenios*.

[7] Los enfoques de las teorías en torno a la Época de Oro son variables, así como su ubicación temporal; en una extensión amplia de tiempo, Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr sitúan este periodo del cine mexicano entre 1936-1959 (véase Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano, desde la Época de Oro hasta el presente*, p. 7).

[8] Rodolfo Echeverría, también conocido por su nombre artístico, Rodolfo Landa, fue actor, abogado y hermano de Luis Echeverría Álvarez. Antes de dejar su cargo en la presidencia, Díaz Ordaz lo nombró director del Banco Nacional Cinematográfico para que pudiese trabajar en conjunto con su hermano. El director de cine Alejandro Galindo comenta que al inicio de la gestión de Luis y Rodolfo Echeverría, la industria cinematográfica se encontraba esperanzada ante esta mancuerna, tal como sucedió años atrás con el parentesco entre Adolfo López Mateos y Gabriel Figueroa, para que el artista pudiera interceder por la familia cinematográfica ante el Ejecutivo. Sin embargo, de nueva cuenta resultó contraproducente: terminaron realizándose los deseos y órdenes del presidente a pesar de las peticiones del gremio (véase Alejandro Galindo, "La función del cine", en *Verdad y mentira del cine mexicano*, pp. 75-184).

a la iniciativa privada, con el fin de mejorar la calidad de los filmes.[9]

A pesar de lo controversiales que resultaron las medidas del sexenio de Luis Echeverría para la sociedad en general, la estatización del cine dio al menos un fruto innegable: la aparición de novedosas y buenas producciones, además de reconocidos directores y, en cierta medida, una mayor libertad de creación.

Tal como sucedió con los gobiernos anteriores, es un hecho que la *mano dura* priista siguió vigente durante el sexenio de Echeverría Álvarez, callando en muchas ocasiones las voces de las que presumía haber sido un atento escucha;[10] pese a ello, Emilio García Riera afirma lo siguiente:

> Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una fuerte censura previa impidió muchas veces el *abordamiento*[11] crítico de temas de actualidad, y a pesar de que el cine se hizo eco en no pocos casos de una política tercermundista de tufo demagógico, se logró un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo y al maniqueísmo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional.[12]

El panorama se ajustó a la creación de numerosas películas que abordaban temas tercermundistas muy en boga en los setentas, dramas individuales, psicológicos y de crítica social que en

[9] Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1974-1976)*, vol. 17, pp. 7-11 y 117-120.

[10] Como ejemplo de esta situación García Riera explica que para los cineastas de los setenta, la censura era un tema central y latente en cada producción; debían adecuar su trabajo para que "pasara la censura", y se aferraban a los discursos de libertad creativa que daban las autoridades para poder ejercer su derecho. Asimismo, menciona el caso particular de la suspensión del programa televisivo *Tiempo de cine*, que después de haber formado parte de la iniciativa de apertura cultural y cinematográfica, fue suspendido por hacer críticas al gobierno (*ibid.*, pp. 7-11).

[11] El texto original dice "abordamiento" (ésta es la palabra correcta. "Abordaje" se refiere al asalto de un barco por otro.)

[12] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1974-1976)*, vol. 17, p. 229.

realidad no eran tratados a fondo,[13] pero que en décadas anteriores habían pasado a segundo plano. No obstante, bajo el concepto de apertura en el sexenio, varios directores inauguraron dentro de las pantallas algunas realidades ocultas, como la relación del gobierno, de las autoridades, con la sociedad mexicana, por medio de sus producciones. Felipe Cazals fue uno de aquellos directores; sin lugar a dudas sus tres películas: *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976) son el mejor ejemplo de la expresión fílmica del sexenio echeverriano. Después del 68, el tema de la represión ejercida por el gobierno era muy delicado. *Canoa* fue, sin embargo, la producción que desafío y triunfó ante la escasa permisividad del Estado. Esta película trata el tema del poder y manipulación de la Iglesia, la satanización de la juventud y, muy a lo lejos, pero visible para la sociedad mexicana, el 68.

Desde la cárcel… Lecumberri al cine

Justo cuando el gobierno de Echeverría Álvarez pensó que con *Canoa* había librado las críticas al autoritarismo,[14] Cazals presenta *El apando*, filme con el que llevó al cine otro tema de enfrentamiento entre la autoridad (la ley) y el pueblo (el acusado), el de la vida en la cárcel. La inspiración para el proyecto de *El apando* nace de la obra original del mismo nombre, una novela corta de José Revueltas, quien, como muchos artistas e intelectuales, fue

[13] El contexto de la pobreza en el cine mexicano, según Siboney Obscura, puede estudiarse desde tres puntos de vista: filmes de representación neopopulista, de visión crítica y reflexiva, y de falsa denuncia. Sin embargo, en ninguno de ellos se trataban problemas que tuvieran que ver con el gobierno (véase Siboney Obscura Gutiérrez, "Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano", en Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano, desde la Época de Oro hasta el presente*, pp. 47-49).

[14] Comenta Felipe Cazals que Luis Echeverría le dio entera libertad para grabar y presentar *Canoa;* ello para demostrar que su iniciativa de "apertura" era cierta. "Al terminarse la película y levantarnos del asiento, el presidente de la república me preguntó si yo recordaba quién era secretario de Gobernación en 1968 y le dije que sí [era él]" (Leonardo García Tsao, "Canoa", en *Felipe Cazals habla de su cine. Testimonios del cine mexicano*, vol. 3, p. 140).

preso político en la penitenciaría del Palacio Negro de Lecumberri, debido a su ardua participación en el movimiento del 68. La importancia de Revueltas es simbólica en esta cinta, aunque también participó adaptando la misma. Fue una de las figuras centrales del movimiento y su encarcelamiento fue claramente representativo del autoritarismo de Díaz Ordaz. Por esta razón para Cazals fue un reto crucial, frente al gobierno, llevar a pantalla la visión de alguien que pisó, vivió y sintió el encierro en Lecumberri.

Cazals mismo recuerda lo que pasó durante la proyección de *El apando* en Los Pinos:

> Pero ahora sí se interrumpió [la película] a la mitad de la proyección. Se citó al regente de la ciudad, se sentó, se volvió a pasar la película completa. Terminó la proyección y el presidente Echeverría me dijo: "Sigue usted insistiendo en lo que cree que es importante de su expresión, pero, para la información pública no hace más que acentuar la brutalidad y las injusticias de los sistemas carcelarios". Yo me atreví a decirle que eso era novela de José Revueltas; entonces, el presidente Echeverría le preguntó al regente Sentíes en qué tiempo iban a estar listos los nuevos reclusorios, […] y el presidente Echeverría me dijo: "Y usted, ¿cuándo quiere estrenar su película?" "El mes próximo, señor". Echeverría le dijo a Sentíes: "Me estrena usted los reclusorios un día antes del estreno de la película".[15]

No podía negarse la "apertura" después de concedida previamente, puesto que no había "nada que esconder"; sin embargo, era evidente que cierta incomodidad comenzaba a hacerse presente.

Cuando se filma *El apando*, Lecumberri era ya una cárcel con muchos problemas, en su mayoría por sobrepoblación y mala planeación: su extinción estaba próxima; se habían comenzado a construir nuevos reclusorios, adonde estaban siendo trasladados los reos.[16] Para Echeverría era importante mostrar una iniciativa gubernamental contra la lamentable situación de Lecumberri; por ello apresuró la inauguración de los nuevos centros de reclusión ante la presión del "viejo trato penitenciario" expuesto por *El*

[15] *Ibid.*, p. 160.

[16] Véase Sergio García Ramírez, "El apando", en *El final de Lecumberri. Reflexiones sobre la prisión.*

apando, y también dio luz verde a la filmación de un largometraje documental para el cual fue llamado el cineasta Arturo Ripstein, a un año de la aparición de *El apando*.

El documental de Ripstein, *Lecumberri, El Palacio Negro* (1976), captaría las condiciones de vida de los presos en dicha cárcel con el pretexto de la fuga de Alberto Sicilia Falcón y otros delincuentes más, en abril del mismo año, ya sin la presión de la censura que había sido traspasada por *Canoa*. De este modo, ambas películas figuran como las primeras en presentar el verdadero ambiente carcelario, una desde la ficción y otra desde el documental, pero muy lejos de la idea romántica y popular de la cárcel que había existido hasta entonces con *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez.

Libertad en Lecumberri

Cabe mencionar que la concesión gubernamental de la "libre" expresión cinematográfica pone a la vista del espectador el tema de la libertad, no sólo en Lecumberri sino en la sociedad mexicana, como reflejo de un único sistema de vejaciones. En este sentido habría una secuencia de vejaciones-libertades que va desde el sistema gubernamental mexicano y su sociedad en un extremo, a otra secuencia de vejaciones-libertades que va desde el sistema penitenciario hasta su interior y el sentir del individuo mismo, en otro. Es decir, para considerar que existe un tipo de libertad dentro de la cárcel, es necesario pensar en una vejación que permita obtenerla; una y otra van de la mano. En el exterior sucede lo mismo, pero minimizado y a gran escala, por lo que esta secuencia difícilmente es percibida.

Tanto la cinta de Cazals como la de Ripstein van de un extremo a otro por medio de las secuencias de vejación-libertad, de modo que Lecumberri funge como el punto medio. "[Es] un ámbito donde 'las situaciones extremas', sobre todo las extremas, son, muy precisamente, reflejos microcósmicos del país que las engendra y

las determina",[17] comenta García Ramírez al referirse a la obra de Ripstein. En este sentido, la cárcel participa como la primera vejación, al privar de la libertad a un individuo, pues lo saca de una sociedad que se dice libre, pero que también, y sin darse por enterada, es vejada: se le priva de ciertas libertades que parece no querer ver. No obstante, parece que entre más pequeños son los grupos, las vejaciones son más profundas, y la lucha por las libertades se acrecienta, por pequeñas que éstas sean.

El siguiente paso, después del encierro, es la vejación-libertad dentro de las crujías, donde cada una es muy distinta a la otra, tanto como universos distantes; después vienen las celdas en las que se libra otra batalla de vejaciones y libertades; no muy distante del peldaño anterior están los famosos "apandos",[18] como se conocía en México a las celdas de castigo, y que dan nombre a la novela de Revueltas. Por último, a pesar de que este tipo de confrontación se puede dar en cualquier lugar, y puede ser sentida por cualquiera, la lucha de un individuo consigo mismo y con sus propios demonios, dentro de algún apando, es por mucho la peor lucha, la más intensa, dentro de la cárcel propia.

La carrera por la supervivencia, según muestran ambas cintas, transcurre a cada momento; las libertades son pocas: se puede dormir, comer, defecar, tener un encuentro sexual o un momento de recreación o tranquilidad; todo ello está condicionado por el comportamiento —se puede ser víctima o victimario—, y por el grado

[17] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, (*1974-1976)*, vol. 17, p. 321.

[18] Véase Sergio García Ramírez, "El apando", en *El final de Lecumberri. Reflexiones sobre la prisión*, pp. 71-75. "En la crujía 'G' [de Lecumberri], el *apando* se hallaba en el segundo piso, al fondo. Era una celda común, forrada de lámina de acero, desprovista de mobiliario, a la que se había cegado la fuente de aire y de luz que otras celdas tenían en la parte más alta de la pared frente a la puerta. Sólo las cuatro paredes desnudas, inexpugnables; la puerta hermética cuya mirilla se abría desde afuera para introducir alimentos, girar instrucciones o ejercer la custodia; algún lugar, tal vez, para el desahogo fisiológico, y nada más, salvo el silencio franqueado por voces apagadas, la fetidez, la oscuridad. En el piso inferior de la crujía, justamente en la celda ocupada como *apando*, se instaló un baño de vapor, abierto comercialmente a los internos. Este local se mantenía constantemente húmedo y caliente; el calor que ascendía por las paredes y el techo, a un tiempo piso del segundo nivel de la construcción, ejercía su propia influencia sobre el clima del *apando*" (*ibid.*, p. 74).

de humillación y de poder ejercido. Cada momento se trata de vejar o ser vejado para obtener alguna libertad, la que sea: mirar por una ventana como lo hace Polonio en *El apando,* o hacer el "chocho"[19] para seguir vivo al día siguiente; todo depende de qué tanto se esté dispuesto a tener libertad.

Es inevitable que el juego, la fiesta, el arte, aparezcan como una puerta a la libertad ante la incapacidad para escapar de Lecumberri. Aunque hay algunas similitudes de estos elementos en ambas cintas, cada una remarca lo propio:

El erotismo. La vejación de los presos no sólo se produce en su individualidad; también a través de la violación que sufren sus mujeres a manos de otras mujeres cuando les introducen el dedo en la vagina. En ambas cintas se puede ver cómo las mujeres son revisadas en la entrada del penal por otras mujeres guardias; en el caso de *El apando*, el que vive un verdadero sufrimiento por ese tipo de vejación es el personaje Polonio, quien se queja de que "es como si lo estuvieran violando a él",[20] y el único medio por el que puede escapar de esa vejación es la libertad de su imaginación, de un sueño erótico, donde encuentra a "La Chata" nadando desnuda en agua de color rojo.[21]

[19] El "chocho" era un castigo que consistía en tallar una piedra contra el piso de los baños hasta que ésta se desgastara. Esta vejación era obligatoria si no se pagaba o no se quería sufrir castigos peores, duraba varios días, y se aplicaba por varias horas.

[20] Véase Leonardo García Tsao, "El apando", en *Felipe Cazals habla de su cine. Testimonios del cine mexicano*, pp. 145-164. "En consecuencia está diciendo: 'al que realmente están fornicando es a mí'. Ésa es la historia de la cárcel, eso está en el texto de Pepe [José Revueltas], indiscutiblemente. De hecho, son las partes que Pepe me señaló muy especialmente y que se refieren […] a que los reclusos son sodomizados a través de las mujeres. Eso es la cárcel, porque la fajina, la mala comida, la 'tecata', los compromisos dentro de este circuito social ahogado, no son lo que les preocupa. Lo que les preocupa es que son violados" (*ibid.*, p. 156).

[21] Cabe mencionar que Cazals tuvo que meter esta imagen en la película, para traducir los sentimientos del libro sensorialmente al espectador. Comenta el director al respecto: "¿Qué puedo ver? Puedo ver que en lo negro de ese apando, en medio del excremento, la suciedad y la convivencia forzada con otros energúmenos, y la dependencia de la droga, el personaje tiene que alterar las imágenes y ve a la mujer desnuda, flotando en algo que tiene color y presencia, que es lo que él no tiene" (*ibid.*, p. 149).

En la cinta de Cazals también ocurre una situación de erotismo grupal cuando en la sala de defensores, después de drogarse, Polonio, Albino, "La Chata", Meche y "El Carajo", con la mamá de "El Carajo" fuera del grupo, miran la danza del vientre de Albino, quien tiene el tatuaje de una pareja a la que se le puede ver teniendo relaciones sexuales con el movimiento abdominal. Para poder mirarlo sin que nadie los moleste durante "la visita", el grupo rodea a Albino, mientras éste se desnuda el abdomen y comienza su danza; todo ello ocurre, según el director del filme, como si fuera un teatro,[22] un pequeño centro lúdico que les permite alejarse por un momento de sus tragedias.

La fiesta. Sin duda, el día en que los reos reciben a sus familias es un día de fiesta donde pueden volver a sentirse ellos mismos, aunque sea por un momento. En *El apando*, habría que destacar dos días de visitas en los que el momento festivo pretende traspasar la realidad de forma desesperada y, por ello, terminan dramáticamente. El primero, cuando los personajes principales se reúnen en la sala de defensores y les encuentran la droga; momentos después Albino, Polonio y "El Carajo" son llevados al apando. El segundo, cuando las tres mujeres entran y se dirigen al apando, dentro de un festín de gritos, tumultos, y que concluye trágicamente en una pelea a muerte.

En el documental de Ripstein, la fiesta se da tranquilamente entre juegos, niños, comidas, música, risas y besos tímidos, miradas cohibidas y en bailes, sin desesperación, porque están acostumbrados a la eternidad del tiempo.

El juego. Por otra parte, en la cinta de Ripstein la parte lúdica es más optimista; se puede ver a los presos jugando con sus familias, juegos de basquetbol en los patios, donde también se ejercitan.

El arte. En *El Palacio Negro* los reos se acercan al arte por medio de los talleres, donde forman bandas de música o se dedican a hacer artesanías; pero también por medio de las clases, como la de literatura, o pintando algunos murales, y por supuesto a través de la música, descollante en las dos cintas.

[22] Véase *ibid.*, p. 156.

La droga. El apando es la única que no se abstuvo de presentar las drogas como medio de recreación y evasión de la realidad, en parte porque la droga es uno de los elementos principales del argumento. En *El Palacio Negro* apenas llega a hacerse mención de la mariguana, como elemento circunstancial dentro de la actividad del penal.

El teatro. En lo colectivo, a través de la cámara, los presos, sin querer, se hacen actores, porque aunque muestran su realidad, no pueden evitar sentirse parte del "teatro", del alboroto que causa la filmación dentro de la penitenciaría, y de algún modo forman parte de la escena del gran teatro que es el sistema carcelario en México. No hay que olvidar la escena donde Albino es el centro del escenario con la danza del vientre, en aquel pequeño teatro imaginado.

Por último, quisiera acentuar la cuestión de la víctima y el victimario, tema que le interesaba expresar profundamente a Felipe Cazals, porque eso era lo que en el fondo Revueltas quería transmitir. Aunque literalmente se habla de ello en *El apando,* es algo que está presente en las dos cintas: también los represores son vejados por el mismo sistema de que son parte. Nadie se salva de ser mono, como dice Revueltas; todos son monos al final, y ello se representa de forma magistral en las últimas escenas de la pelea en el rectángulo enrejado, semejante a un ring de lucha, donde pelean "rudos vs. técnicos": todos monos, todos iguales. Quizá quien debería salvarse es "El Carajo", por lo patético del personaje; pero éste se convierte al final en un mono para salvarse a sí mismo, cuando acusa a su progenitora. Vejó para ganarse una libertad ante la mayor autoridad mexicana: la madre.

Conclusiones

En términos cinematográficos, ambas cintas son un gran acierto dentro de su género. El morbo que produce el ambiente carcelario y las vejaciones ahí concebidas son suficientes para crear un interés público. Sin embargo, es el contexto en que están concebidas y la calidad de ambas, lo que las hace ser más importantes para la historia del cine mexicano. Su éxito se debe claramente a que su tema es una alegoría de la vida, del sistema mexicano, y al miedo al encierro, a la claustrofobia que conlleva cada paso que nos

aproxima a sentirnos presos. En ambos filmes está presente sobre todo el miedo a perder la libertad; al verlos es inevitable apreciar *el afuera*, el temer *el adentro*. No se quiere vivir vejado toda la vida, y en la cárcel todo se trata de eso.

Fuentes

Echeverría, Bolívar, "El 68 mexicano y su ciudad", en *Modernidad y blanquitud*, Era, México, 2010.

Galindo, Alejandro, "La función del cine", en *Verdad y mentira del cine mexicano*, Katún, México, 1981.

García Ramírez, Sergio, "El apando", en *El final de Lecumberri. Reflexiones sobre la prisión*, Porrúa, México, 1979.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, (*1974-1976)*, vol. 17, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 1995.

García Tsao, Leonardo, "Canoa" / "El apando", en *Felipe Cazals habla de su cine. Testimonios del cine mexicano*, vol. 3, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, México, 1994.

Gutiérrez-Samperio, César, "El Movimiento Médico en México (1964-1965). ¿Qué pasa medio siglo después?", en *Gaceta Médica de México*, núm. 152, 2016.

Krauze, Enrique, "El sexenio de Luis Echeverría", en *México siglo* XX*. Los sexenios*, Clío, México, 1999.

Obscura Gutiérrez, Siboney, "Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano", en Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano, desde la Época de Oro hasta el presente*, Iberoamericana Vervuert / Bonilla Artigas, Madrid / Fráncfort / México, 2015.

Platón, "República", en *República*, trad. de Conrado Eggers Lan, t. II, libro III, Colección Grandes Pensadores, Gredos, Madrid, 2011.

Schmidt-Welle, Friedhelm, y Christian Wehr (eds.), *Nationbuilding en el cine mexicano, desde la Época de Oro hasta el presente*, Iberoamericana Vervuert / Bonilla Artigas, Madrid / Fráncfort / México, 2015.

EL INDÍGENA EN EL CINE MEXICANO: UN BREVE RECORRIDO

*Juan Manuel Jiménez Merino**

Si el cine puede explicar la identidad nacional, ésta ha de ser vista en las imágenes que presenta de la nación misma. En el siguiente trabajo se expondrá cómo, a través de la producción y reproducción de imágenes y narrativas, el cine mexicano ha construido diversos estereotipos sobre el indígena, mismos que han pretendido generar discursos que expliquen el lugar de las etnias en la nación, entendiendo a esta última como la entiende Benedict Anderson: "Una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana".[1]

El aspecto imaginario radica en que los integrantes de una comunidad se han formado una imagen particular de ésta. Dicho aspecto es el estilo con que las comunidades imaginan lo que las diferencia de otras, al mismo tiempo que las define internamente.[2] Es la determinación imaginaria de la comunidad lo que resulta fundamental para la creación de una determinada identidad.

Es en este mismo sentido que la reproducción de una imagen del indígena por medio del cine ha de ser entendida como un mecanismo de integración de este sujeto dentro de la imagen mayor que una comunidad tiene de sí misma. Es decir, la construcción del sujeto indígena cinematográfico no es creadora solamente de un sujeto, de un otro, sino también de la comunidad a la que pertenece, es decir, de la nación mexicana.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Benedict Anderson, "Introducción", en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 23.

[2] *Ibid.*, p. 24.

Si bien es cierto que uno de los primeros filmes en los que aparecen indígenas es de 1896,[3] es hasta después de 1932 que se puede hablar de una producción industrial de cine mexicano, es decir, de una producción destinada a abastecer la gran demanda de cine en el país y, posteriormente, en otras partes del mundo.[4]

Esta industria cinematográfica en ascenso alcanzó su cima durante el periodo conocido como Época de Oro del cine mexicano. De acuerdo con García Riera, esto se debió a la disminución de la producción internacional como consecuencia de la segunda guerra mundial, razón por la cual Estados Unidos invirtió en el cine mexicano esperando un apoyo discursivo para los aliados; es por esto que la producción cinematográfica mexicana se convirtió en la principal de América Latina y en una muy importante para el resto del mundo.[5]

Si bien sufre una disminución por la entrada de la televisión en 1955, en el periodo 1970-1976 la estatización de la producción del cine permite una amplia gama de películas con líneas argumentales novedosas y críticas; esto acontece, además, por la casi nula censura aplicada en el periodo y por los apoyos dados a muchos directores.[6] Por lo anterior me centraré en el cine mexicano comprendido entre 1934 y 1975, años de producción de *Janitzio* (Carlos Navarro) y *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* (Felipe Cazals), respectivamente. Si bien el trabajo no retoma todas las películas producidas en este periodo, se anexa una lista con

[3] Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, enviados por los hermanos Lumière y con permiso de Porfirio Díaz, realizaron aproximadamente 26 películas en 1896. Entre ellas destaca la titulada *Desayuno de indios* (véase Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, p. 20; *Catalogue Lumiére*, "Repas d'Indiens", en *L'œuvre cinématographique des frères Lumière*).

[4] A partir de la producción de películas sonoras y del fracaso del cine "hispano" holliwoodense la producción del cine aumentó debido a que se mostró el público potencial de los productores mexicanos (véase Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 76-81). Sobre la misma época cabe mencionar el comentario de Aurelio de los Reyes: "la producción nacional sería el último eslabón, iniciado sistemáticamente y con característica industrial en 1932 con el filme *Santa*, de Antonio Moreno, a pesar de que el mercado cinematográfico había sido organizado en función del cine norteamericano a partir de la distribución" (Aurelio de los Reyes, "Del cine mudo al sonoro", en *Miradas al cine mexicano*, vol. 1, p. 18).

[5] Véase Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 120-123.

[6] *Ibid.*, pp. 278-280.

aquellas que tienen como principal una temática indígena (véase la bibliografía de este ensayo).

Al indagar en el material fílmico de ficción disponible, en el que este trabajo se focalizará, se encuentra una gran diversidad de personajes indígenas. No obstante, como apunta Francisco de la Peña Martínez, cuando éstos actúan en papeles secundarios son mostrados como "nanas, sirvientas, cocineras, mayordomos o empleados, y como personajes ingenuos, ignorantes, nobles, cómicos o malvados".[7]

Ahora bien, en las cintas donde el personaje central es un indígena, resulta ligeramente más sencillo realizar una tipificación de las representaciones sobre el mismo.

Un precedente importante es *¡Que viva México!,* de 1931. En esta cinta de Eisenstein es posible encontrar tres imágenes que serán de lo más explotadas en el cine posterior. En el "Prólogo", la cámara presenta al indígena como monumento, pues mediante imágenes inmóviles de Chichén Itzá los rostros de mujeres y hombres exhiben los mismos rasgos que los de sus ancestros. En segundo lugar, en "Sandunga" puede observarse la imagen del buen salvaje retratado en sus alegres bailes y tradiciones y rodeado por un ambiente *naturalizado*: vistos detrás de hojas de palmeras en una escena que sublima su cotidianidad, dicha escena culmina en un baile que representa la Conquista, la cual interrumpe la armoniosa vida del indígena. Por último, en "Maguey" se presenta la imagen del indígena como víctima de la explotación de los hacendados: la forma en que éstos destrozan la dignidad de los primeros, y cómo los intentos de rebeldía de los indígenas son violentamente reprimidos, razón por la cual la última imagen de los indígenas los muestra como resentidos y con el rostro cubierto, como ocultándose de lo exterior.

Estas imágenes son empleadas de diversas formas con la finalidad de crear un discurso que logre colocar al indígena en la imagen nacional. Dentro de estos discursos se ubica uno en el que la interacción entre los indígenas y los no indígenas (llámense blancos o mestizos) genera (al menos hasta 1948) una transgresión

[7] Francisco de la Peña Martínez, "Segunda Parte. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad", en *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*, p. 99.

de la cotidianidad, de la sociedad inmóvil e impenetrable de los indios. De esto dan prueba *Janitzio* (Carlos Navarro, 1935), *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), *María Candelaria* (Emilio "El Indio" Fernández, 1943) y *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), ya que en ellas se presenta dicha interacción: a una purépecha que acepta entregarse a un fuereño para que éste libere a su amante injustamente encarcelado; a una indígena de Xochimilco que, por un malentendido, se cree que posó desnuda para un pintor ajeno a la comunidad; y a una princesa maya que se enamora de un hombre blanco que "parece el sol".

La comunidad indígena, previa a la intervención externa, se presenta como una organización que funciona correctamente siguiendo sus tradiciones *arcaicas*, las cuales les han permitido conservar su pureza indígena y moral ajena a la *maldad moderna*. Lo externo, por otro lado, se ve como un mundo corrompido por los intereses y las pasiones, en donde el único eje que guía el comportamiento, la legalidad, suele ser ignorada despreocupadamente por los individuos.

Esta transgresión a la naturalidad hermética de la vida indígena ha de ser saldada mediante la tragedia y el retorno a lo cotidiano. En este sentido, la muerte del transgresor y, generalmente, también de la víctima, su vuelven necesarios, pues sólo así la raza indígena recobrará su moral íntegra y seguirá existiendo como *raza pura*.

Ahora bien, con la muy exitosa película *María Candelaria,* según Ayala Blanco, "el cine mexicano había conformado el arquetipo prácticamente insuperable que estaba destinado a bloquear otra vía de acceso al tema de las comunidades indígenas",[8] a saber, la del indio que, al romper su comunidad, sólo puede ser redimido con la muerte.

Vista ahora desde afuera, la purificación de la comunidad indígena implica la restauración de la dualidad indígena-no indígena. Así, el tradicionalismo presentado tiene como consecuencia la imposibilidad de integración con el resto de la nación mexicana.

Por un lado, esta incompatibilidad se exhibe en el recurrente engrandecimiento de la diferencia cultural (además de la moral

[8] Jorge Ayala Blanco, "Los indígenas", en *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, p. 212.

ya mencionada). En las películas ya indicadas es constante el acoso que la cámara realiza a las *costumbres extrañas* de los indios: bailes, ritos, vestimenta, actividades cotidianas, etcétera, lo cual se puede ver condensado en la fiesta llevada a cabo en *El indio*.

Por otro lado, esta heterogeneidad insalvable se presenta en la ineficacia de las instituciones para la integración del indígena dentro del proyecto nacional: el cura, quien intenta evitar la tragedia de María Candelaria, sólo puede ser testigo del momento en el que la fragmentación indígena-civilización se incrementa al mismo tiempo que María Candelaria y Lorenzo Rafael se alejan en el horizonte por el Canal de los muertos.

Aun con lo anterior, se tenían algunas visiones optimistas respecto a la posibilidad de integración. En 1938, en la película *El indio*, la Revolución mexicana es el suceso que lleva a los indios a reintegrarse a la nación por la necesidad de justicia ante las crueldades de los latifundistas. Sin embargo, el discurso de la inclusión del indígena se presenta de manera más potente después de la fundación del Instituto Nacional Indigenista en 1948. Dicho discurso

> se caracteriza por su exaltación de lo mexicano, la revaloración del pasado indígena y el redescubrimiento de las tradiciones populares [a la vez que] busca integrar e incorporar [a las culturas indígenas] al Estado y a la cultura nacional, contribuyendo con ello a su asimilación o a su subordinación a la cultura oficial.[9]

Es interesante ver cómo en *Maclovia* (1948) Emilio "El Indio" Fernández cambia el final de la historia: en lugar de morir lapidados por el pueblo, gracias a la intervención del maestro, del cura y del teniente, Maclovia y José María pueden salir de Janitzio hacia un futuro prometedor. La normalidad no puede ser restaurada, la comunidad queda abierta a la interacción con la sociedad no indígena: el tata Macario y Sara mueren en el tumulto que busca a la transgresora de la tradición. Mientras que en *María Candelaria* la canoa del final se aleja por el Canal de los muertos, en *Maclovia*

[9] Francisco de la Peña Martínez, "Segunda parte. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad", en *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*, p. 102.

va hacia un horizonte cargado de futuro: hacia la posibilidad de la integración.

Si bien la finalidad de la integración del indígena a la nación ya se ve como algo posible, esta tarea no se muestra como algo sencillo, ni como una carga exclusiva del indígena. Benito Alazraki presenta en *Raíces* (1953) cómo la coexistencia de los indígenas en la nación (coexistencia milenaria que se rememora con las monumentales pirámides) no se da de manera maniquea: debido a la pobreza en el Valle del Mezquital, una indígena se ve forzada a migrar a la ciudad, contratada como nodriza de unos estereotipados "burgueses citadinos"[10] que pasan en su coche por el camino a la ciudad.

Además de esta muestra de integración violenta, el padre de los chamulas (la figura menos paternalista posible) nos dice, viendo directamente a la cámara, interpelando al espectador, que si los indios viven al margen de la civilización no es por culpa de ellos "sino por culpa nuestra, de todos". Por último, el indígena, víctima de la pasión desmedida del blanco, ya no se presenta como indefenso sino como un agente que también puede enfrentar esos ataques: ante la oferta de un arqueólogo para comprar a su hija, Teódulo contesta, poniéndose a su nivel: "Te doy el doble por tu mujer, al fin que las cruzas se pueden hacer de hembra a macho como de macho a hembra".

Aun con esto, la imagen de la inclusión presentada no deja de ver al indígena como una víctima de la sociedad. Sufre, sí, pero por culpa de la exclusión, misma por la que la diferencia con los no indígenas prevalece: al encajar en una imagen nacional es como se romperá la imagen de "la vida salvaje de los indios mexicanos".

A diferencia de la producción independiente de *Raíces* (es decir, filmada fuera de los estudios), *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956) fue producida en los estudios San Ángel Inn y protagonizada por las estrellas del momento: Pedro Infante y María Félix. En ella se presentaba una imagen del indígena ya bastante cuestionada para ese entonces: la del "buen y noble salvaje que habita en la sierra oaxaqueña, que caza animales a pedradas y malinterpreta los sig-

[10] *Ibid*, p. 109.

nos",[11] un indito que "podrá enamorar, con el cantadito de su voz y sus brinquitos coquetos, a la endurecida mujer blanca".[12] Si bien el papel del indígena representado por Pedro Infante no tuvo una buena aceptación a nivel nacional, en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 1957 le fue dado el premio Oso de Plata por la mejor actuación masculina, mostrando así la existencia de una "rara idea europea de lo indígena mexicano".[13]

Pensando nuevamente en el cine independiente, fórmula ya aceptada después del éxito de Alazraki, *Yanco* (Servando González, 1960) se reinscribe en el discurso integrador indigenista. Al igual que en *Raíces*, la división entre la sociedad y los indígenas ya no es tan abrupta: la locación normalizada de una escuela, las visitas cotidianas de los servicios de salud, la convivencia con el tendero (ahora hasta compañero de borrachera), dan cuenta de que si bien es cierto que existen carencias en la lejana población de Mixquic, los servicios estatales han logrado incluirlos en un programa de desarrollo nacional. Cuando hablo de normalización de los servicios estatales me refiero a que no se hace gran revuelo en el momento de presentarlos, como sí se hizo con la salud en *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) o con la educación en *Río Escondido* (Emilio "El Indio" Fernández, 1947).

No obstante, al mismo tiempo que su inclusión se da en un plano social, el plano de su identidad se mistifica en gran medida: cuando Juanito Cuitláhuac toca su violín, se convierte en el director de la orquesta de la naturaleza, en la que se integran los animales, el agua y el aire; cuando llora la muerte de su maestro, todo el ambiente expresa su dolor, se altera; cuando pareciera que el linchamiento se avecina, la identidad entre el indígena y la naturaleza se presenta en su máxima expresión al ser tragado por el agua.

La conjugación de estos dos planos, el social y el identitario con la nación, se presenta de una manera más trabajada en *Tarahumara. Cada vez más lejos* (1964), dirigida por Luis Alcoriza. Como escribió Ayala Blanco en 1968:

[11] *Ibid*, p. 106.

[12] Jorge Ayala Blanco, "Los indígenas", en *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, p. 213.

[13] Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 225.

> Ésta es la película que con mayor seriedad se ha dedicado al tema de los indígenas. [En la que] el indígena del cine mexicano ha dejado de ser impasible, misterioso, reconcentrado y hierático para satisfacer gustos extranjeros. Su mundo ha perdido la magia. La fuerza de lo cotidiano acaba de destruir cualquier supuesto valor mítico de la raza milenaria.[14]

En ella, la forma de presentar las *extravagantes tradiciones* se da a partir de un acercamiento por el que lo supuestamente ajeno se presenta lógico y cotidiano: en el bautizo del hijo de Corachi se presenta una danza en honor a tres cruces que representan a la luna, el sol y la muerte; en primer lugar, y a diferencia de las películas anteriores, la fiesta no es un acto religioso sumamente importante, no es la razón por la que se han de reunir los pueblos de los cuatro vientos, sino una ceremonia local; en segundo lugar, la posible sacralización de la imagen de la danza se ve interrumpida por la celebración, por la borrachera y por el erotismo que se presenta en el mismo festejo: lo sagrado, sin dejar de serlo, se convierte en una costumbre más.

La misma pureza de la raza deja de ser el fundamento de la comunidad indígena: en plena borrachera Raúl, el antropólogo del Instituto Nacional Indigenista, y Corachi hacen burlas sobre el posible padre no indígena de una joven muy clarita de la comunidad. Tampoco puede hablarse de una pureza de costumbres: en el juicio comunitario a un acto de violación, el castigo es pagar cuarenta pesos por los daños, cuando antes la pena era la de ser colgado.

De esta manera el mito cultural del indígena se desvanece. El problema de la integración a la nación se presenta ahora desde la desigualdad social: ante la amenaza de la avaricia de los empresarios, los indígenas se ven obligados a abandonar sus tierras, pues no hay posibilidad frente a ellos; a pesar de este terreno común, Raúl insta a Muraca, líder de la comunidad, a pelear por lo suyo. Cuando los rarámuris aceptan unirse a la lucha, participar en la vida política de la nación, pareciera que la integración se ha completado: el indígena se ha convertido en un sujeto político activo de la nación mexicana.

Sin embargo, esta vía revela otras complicaciones: ya no es el indígena hermético ni la sociedad corrupta lo que se opone a la

[14] Jorge Ayala Blanco, "Los indígenas", en *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, pp. 215-221.

integración, sino los intereses privados de aquellos a quienes beneficia la falta de garantías de trabajo de los indígenas. El resultado de este enfrentamiento es la muerte de Muraca y, después, la de la esperanza paternalista del Instituto Nacional Indigenista encarnada en Raúl: el avión que llevaría a los indígenas a la participación política se aleja con el cadáver del último. Esta imagen es "la confesión de impotencia de Alcoriza como artista ante un indígena que, de objeto de conocimiento, se ha humanizado, pero al cual no puede prestarle la rebelión".[15]

Para finalizar, en *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*, Cazals muestra una comunidad indígena que no posee ningún rasgo que la diferencie radicalmente de la población mexicana. Si hay algo que resulta indicador de su identidad indígena, es el lenguaje, bastante remarcado por el megáfono que llama a dar muerte a los comunistas. Por otro lado, la figura del sacerdote como mediador entre los indígenas y la sociedad ya no se presta a considerarlo protector del bienestar e identidad del pueblo, sino que se le exhibe como un manipulador que se aprovecha del poder que posee sobre ellos, que los cuida de no volverse ateos ni enemigos de Dios: la imagen del indígena parece haberse diluido en la sociedad, aunque de una manera nada reconfortante.

Considero que lo anterior permite que nos demos cuenta de que a la hora de hablar de la construcción del personaje indígena cinematográfico no puede pensarse en una sola imagen; como se ha visto, los discursos en torno a esta tarea son diversos. Si bien la forma en que he presentado algunos de estos discursos parece progresiva, no creo que pueda hablarse de una evolución en la construcción del personaje; es decir: no creo que pueda decirse que a lo largo de la historia del cine mexicano las representaciones o construcciones de los sujetos que éste exhibe se hayan ido acercando a *la verdad*. Creo, más bien, que las imágenes que se presentan son muestra, a su vez, de discursos que de manera más amplia se encuentran categorizando al sujeto indígena, a la vez que buscan representar los elementos que de ellos consideran verdaderos.

Es en esta construcción imaginativo-discursiva del indígena en donde, de manera paralela, se constituye un discurso histórico

[15] *Ibid.*, p. 225.

que articula a la comunidad nacional mexicana; un discurso que al presentar un origen y un desarrollo de la misma, explica sus condiciones presentes y plantea formas de *superarla*.

Fuentes

Anderson, Benedict, “Introducción”, “El origen de la conciencia nacional” y “Los pioneros criollos”, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Ayala Blanco, Jorge, “Los indígenas”, en *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, Posada, México, 1985.

Catalogue Lumiére, “Repas d’Indiens”, en *L’œuvre cinématographique des frères Lumière*, consultado en febrero de 2019, disponible en <https://catalogue-lumiere.com/repas-dindiens/>

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Mapa, México, 1998.

Peña Martínez, Francisco de la, “Segunda parte. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad”, en *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*, Navarra, México, 2014.

Reyes, Aurelio de los, “Del cine mudo al sonoro”, en *Miradas al cine mexicano*, vol. 1, IMCINE / Secretaría de Cultura Federal, México, 2016.

Filmografía cronológica

¡Qué viva México!, dirigida por Sergei M. Eisenstein y producida por Upton Sinclair y Mexican Picture Trust en 1931. Exhibida en 1979.

Janitzio, dirigida por Carlos Navarro y producida por Crisóforo Peralta H. en 1934. Exhibida en 1935.

El indio, dirigida por Armando Vargas de la Maza y producida por Nuestro México en 1938. Exhibida en 1939.

La noche de los mayas, dirigida por Chano Urueta y producida por Francisco de P. Cabrera, Mauricio de la Serna y Fama, en 1939. Exhibida en 1939.

María Candelaria, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Agustín J. Fink, Felipe Subervielle y CLASA Films Mundiales en 1943. Exhibida en 1944.
Río escondido, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Raúl de Anda G. y Producciones Raúl de Anda en 1947. Exhibida en 1948.
Maclovia, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Gregorio Walerstein y Filmex en 1948. Exhibida en 1948.
El rebozo de Soledad, dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Miguel Alemán Velasco, Eduardo Fernández, Rodolfo Echeverría, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC) y Cinematográfica TeleVoz en 1952. Exhibida en 1952.
Raíces, dirigida por Benito Alazraki y producida por Manuel Barbachano Ponce y Teleproducciones en 1953. Exhibida en 1955.
Tizoc, dirigida por Ismael Rodríguez y producida por Antonio Matouk, Producciones Matouk Films y Películas Rodríguez en 1956. Exhibida en 1957.
Yanco, dirigida por Servando González y producida por Servando González, Miguel González y Producciones Yanco, en 1960. Exhibida en 1961.
Tarahumara. Cada vez más lejos, dirigida por Luis Alcoriza y producida por Antonio Matouk, Angélica Ortiz y Producciones Matouk en 1964. Exhibida en 1965.
Canoa: memoria de un hecho vergonzoso, dirigida por Felipe Cazals y producida por Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores Uno y STPC en 1975. Exhibida en 1976.

Filmografía cronológica de cine indígena

¡Que viva México!, dirigida por Sergei M. Eisenstein y producida por Upton Sinclair y Mexican Picture Trust en 1931. Exhibida en 1979.
Rebelión, dirigida por Manuel G. Gómez y producida por Producciones Sol en 1934. Exhibida en 1934.
Tribu, dirigida y producida por Miguel Contreras Torres en 1934. Exhibida en 1935.
Janitzio, dirigida por Carlos Navarro y producida por Crisóforo Peralta H. en 1934. Exhibida en 1935.

La zandunga, dirigida por Fernando de Fuentes y producida por Pedro A. Calderón y Films Selectos en 1937. Exhibida en 1938.

La india bonita, dirigida por Antonio Helú y producida por Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú en 1938. Exhibida en 1938.

El indio, dirigida por Armando Vargas de la Maza y producida por Nuestro México en 1938. Exhibida en 1939.

Rosa de Xochimilco, dirigida por Carlos Vejár y producida por Alejandro Seyffert en 1938. Exhibida en 1940.

La noche de los mayas, dirigida por Chano Urueta y producida por Francisco de P. Cabrera, Mauricio de la Serna y Fama Producciones, en 1939. Exhibida en 1939.

El pueblo olvidado, dirigida por Herbert Kline y producida por Herbert Kline, Rosa Herbert Kline y Pan American Films en 1941. Sin fecha de exhibición.

María Candelaria, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Agustín J. Fink, Felipe Subervielle y Clasa Films Mundiales en 1943. Exhibida en 1944.

La perla, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Óscar Dancigers y Águila Films en 1945. Exhibida en 1947.

Río escondido, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Raúl de Anda G y Producciones Raúl de Anda en 1947. Exhibida en 1948.

Maclovia, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Gregorio Walerstein y Filmex en 1948. Exhibida en 1948.

Lola Casanova, dirigida por Matilde Landeta y producida por Tacma en 1948. Exhibida en 1949.

La mujer que yo perdí, dirigida por Rodrigo Rodríguez y producida por Películas Rodríguez y Películas Latinoamericanas en 1949. Exhibida en 1949.

El rebozo de Soledad, dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Miguel Alemán Velasco, Eduardo Fernández, Rodolfo Echeverría, STPC y Cinematográfica TeleVoz en 1952. Exhibida en 1952.

Raíces, dirigida por Benito Alazraki y producida por Manuel Barbachano Ponce y Teleproducciones en 1953. Exhibida en 1955.

La rebelión de los colgados, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y Alfredo B. Crevenna y producida por José Kohn en 1954. Exhibida en 1954.

Sombra verde, dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Pedro A. Calderón, Guillermo Calderón y Producciones Calderón en 1954. Exhibida en 1954.

Chilam Balam, dirigida por Íñigo de Martino y producida por Armando Orive Alba y Clasa Films Mundiales en 1955. Exhibida en 1957.

Tizoc, dirigida por Ismael Rodríguez y producida por Antonio Matouk, Producciones Matouk Films y Películas Rodríguez en 1956. Exhibida en 1957.

La momia azteca, dirigida por Rafael Portillo y producida por Guillermo Calderón Stell y Cinematográfica Calderón en 1957. Exhibida en 1957.

Paraíso escondido, dirigida por Mauricio de la Serna y Raphael J. Sevilla y producida por Alfonso Sánchez Tell, Roberto Figueroa Mateos y Alianza Cinematográfica en 1958. Exhibida en 1962.

Macario, dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Álvaro Oribe Alba y Clasa Films Mundiales en 1959. Exhibida en 1960.

Venganza apache, dirigida por Fernando Méndez y producida por Abel Salazar y Cinematográfica ABSA en 1959. Exhibida en 1960.

Yanco, dirigida por Servando González y producida por Servando González, Miguel González y Producciones Yanco en 1960. Exhibida en 1961.

Ánimas Trujano, dirigida por Ismael Rodríguez y producida por Películas Rodríguez en 1961. Exhibida en 1962.

El tejedor de milagros, dirigida por Francisco del Villar y producida por Rafael Lebrija y Sagitario Films en 1961. Exhibida en 1962.

Tarahumara. Cada vez más lejos, dirigida por Luis Alcoriza y producida por Antonio Matouk, Angélica Ortiz y Producciones Matouk en 1964. Exhibida en 1965.

Alma Grande, dirigida por Chano Urueta y producida por Jesús Grovas y Cinematográfica Grovas en 1965. Exhibida en 1966.

Alma Grande en el desierto, dirigida por Rogelio A. González y producida por Jesús Grovas y Tauro Films en 1966. Exhibida en 1967.

Santo en el tesoro de Moctezuma, dirigida por René Cardona y producida por Gregorio Walerstein y Cima Films en 1966. Exhibida en 1968.

El peyote, dirigida por Peter T. Furst y producida por Centro Latinoamericano de la Universidad de California y Centro Coordinador Cora-Huichol en Tepic en 1969. Sin fecha de exhibición.

Mictlán, dirigida por Raúl Kamffer y producida por Raúl Kamffer, Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1969. Exhibida en 1973.

Indio, dirigida por Rodolfo de Anda y producida por Rodolfo de Anda, Jorge Rivero y Producciones Rodas en 1971. Exhibida en 1972.

Tonta, tonta, pero no tanto, dirigida por Fernando Cortés y producida por Fernando de Fuentes Jr., América Films, Diana Films y Teleprogramas Acapulco en 1971. Exhibida en 1972.

Pobre, pero honrada, dirigida por Fernando Cortés y producida por Fernando de Fuentes Jr. y Diana Films en 1972. Exhibida en 1973.

Encuentro de un hombre solo, dirigida por Sergio Olhovich y producida por Leopoldo Silva, Marco Silva, Cinematográfica Marco Polo y Consejo Nacional del Cine (CONACINE) en 1973. Exhibida en 1974.

Juan Pérez Jolote, dirigida por Archibaldo Burns y producida por Víctor Fuentes, Jesús Fragoso, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Mexicano de Cinematografía en 1973. Exhibida en 1977.

La choca, dirigida por Emilio "El Indio" Fernández y producida por Conacine y Estudios Churubusco Azteca en 1973. Exhibida en 1974.

Los que viven donde sopla el viento suave, dirigida por Felipe Cazals y producida por Alpha Centauri y Estudios Churubusco Azteca en 1973. Exhibida en 1974.

Calzonzin inspector, dirigida por Alfonso Arau y producida por Víctor Parra, CONACINE y Estudios Churubusco Azteca en 1973. Exhibida en 1974.

Chac, dios de la lluvia, dirigida por Rolando Kleinn y producida por Luis García de León, Roland Klein y Cientifilm Aurora en 1974. Exhibida en 1976.

Canoa: memoria de un hecho vergonzoso, dirigida por Felipe Cazals y producida por Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores Uno y STPC en 1975. Exhibida en 1976.

RESIGNIFICAR AL OTRO: FOLCLORIZACIÓN DEL INDÍGENA EN EL CINE MEXICANO

Rebeca Jiménez Marcos[*]

Con independencia de la invención que patentaron los hermanos Lumière en 1985, año en que proyectaron la primera película al público, el cine se convirtió rápidamente en un medio para difundir cualquier cosa, todo. ¿A qué me refiero con "todo"? Ideas, marcas, moda, estereotipos… Todo lo que quisiera ser vendido y consumido, todo aquello de lo que quisiera apropiarse el pensamiento colectivo de la población, todo eso comenzó a insertarse en las producciones cinematográficas. Pese a ello, son innegables los avances artísticos que dicha industria tuvo en sus inicios; un claro ejemplo de ello es Georges Méliès, en cuyos filmes abundaban los descubrimientos de nuevos mundos y el uso de la magia y el ilusionismo.

Pero nuestro objetivo no es abordar lo onírico que puede resultar el cine ni sus alcances dentro de esta área; mi objetivo es resaltar su capacidad de crear imágenes y, con ello, estereotipos, lo que abre la posibilidad de inculcar en el espectador una potencial construcción de identidades. Al ser el cine un educador de masas, la tarea de generar estereotipos que repercutan en cómo nos identificamos y en cómo identificamos al otro, se vuelve más fácil. ¿En qué sentido? Al estar frente a una pantalla que proyecta imágenes, algunas de las cuales evocan mi cotidianidad y me van recalcando un estereotipo (entendiendo por estereotipo una imagen delimitada y categorizada sobre cualquier sujeto), el cine facilita que yo, al salir de la sala, pueda aprehender esos estereotipos dentro de mi realidad, para luego utilizarlos en el reconocimiento de los otros.

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Al aplicar el ejemplo anterior al cine mexicano, y en concreto a la Época de Oro, esta concatenación que acabo de mostrar se vuelve más clara. La Época de Oro, entre otras cosas, facilitó la construcción de muchos estereotipos en la sociedad mexicana: desde los pachucos y los habitantes de los barrios bajos de la ciudad (exceptuando a Buñuel con *Los olvidados*) hasta la mujer abnegada y sumisa que buscaba protección, o la mujer de centros nocturnos carente de moral. Entre estas figuras se encuentran "los indígenas", grupo cuya salvación siempre estaba en manos del blanco y el mestizo.

Pero si hablamos que durante este periodo se crearon estereotipos de diferentes grupos de la sociedad, ¿por qué hablar de los indígenas y no de otros? Los argumentos que puedo esgrimir para defender mi objetivo son los siguientes: en primer lugar un antiguo interés personal por problematizar a los indígenas; y en segundo lugar (quiero hacer énfasis en este punto) los indígenas no son un grupo minoritario en este país. Actualmente se reconocen alrededor de 64 grupos indígenas, cada uno con una cosmovisión del mundo diferente. Esto nos habla de la enorme cantidad de cultura y conocimientos que poseen y de la diversidad que existe entre dichos grupos. Si se acepta esta diversidad y riqueza culturales, ¿por qué quedarnos con una sola imagen del indígena?

Si bien el cine fue partícipe en esta creación de estereotipos, dicha industria fue un reflejo de la sociedad de aquellos años. Analicemos un ejemplo. El Instituto Indigenista Interamericano se formó en 1941 con el propósito de crear políticas y normatividades para impulsar a los indígenas. Aunque el Instituto estaba formado por investigadores de distintos países de América Latina, su interpretación sobre ellos y la manera de tratar sus problemáticas no diferían mucho, a pesar de la diversidad cultural de sus naciones. La intención del Instituto era, entre otras cosas, enmendar el daño infligido por los gobiernos anteriores —y hasta por el periodo colonial— a estos pueblos ancestrales, mediante iniciativas donde la cultura de los indígenas fuera vista como un atractivo turístico y antropológico. Como lo señalan en una nota editorial de su revista, proponían, entre otras cosas, la financiación para proyectos agrarios, la incentivación de escuelas de antropología, así como el fomento de la danza, la música y el teatro, con miras a celebrar

un concurso interamericano.[1] ¿A dónde quiero llegar con esto? Los integrantes de este Instituto eran, según parece, conocedores de las culturas indígenas y a pesar de eso mostraban un gran interés en mostrar dichas culturas como mero folclore, como algo que debía ser agradable para quienes lo viesen y que hasta cierto punto tuviera un potencial económico. Sin embargo, a la par que el interés en mostrar lo colorido de los indígenas, había una noción de ellos como personas retrasadas y con un oscuro porvenir. Aquí un ejemplo: "Ahí va, sin higiene, sin sanidad, acosado por todos los parásitos y por todas las enfermedades, sin habitación, sin alimento, sin idioma, sin poder adquisitivo, sin esperanza, pero ¡AHÍ VA!".[2] La imagen pintada por este investigador da pie a múltiples cuestionamientos, entre ellos la objetividad de sus palabras al describir a pueblos desconocidos para él. No es mi propósito cuestionar los juicios y descripciones de estas personas, que en su momento creyeron que con la creación de un Instituto que velara por los intereses de los indígenas se solucionarían los problemas que a aquejaban a estos pueblos. La intención es mostrar las ideas que permeaban en esos años acerca de los pueblos originarios.

Esto en relación con los investigadores de las culturas originarias, personas instruidas en la materia y con una visión más amplia sobre las problemáticas de los pueblos indígenas. Ahora bien, si en el caso de los especialistas aún permeaban prejuicios sobre la apariencia, conocimientos y habilidades de dichos pueblos, otros sectores de la población demostraban prejuicios y estereotipos todavía más marcados. Estos prejuicios y estereotipos se vieron reflejados en el cine.

La industria del cine, al estar insertada en la industria cultural, promueve imágenes que son asimiladas por la cultura. Pero estas imágenes responden a cómo algunos sectores de la población ven el mundo y la sociedad que los rodea. En este caso, fue el sector dominante de la sociedad el que construyó y reguló estas imágenes, las cuales fueron generando estereotipos que ayudaron a construir identidades. García Riera, en su *Historia documental*

[1] "Editorial", en *América indígena*, núm. 1, octubre.

[2] Carlos Girón Cerna, "El indigenismo y el indio", en *América indígena*, núm. 1, octubre, p. 17 (las mayúsculas son de la autora).

del cine mexicano, nos habla sobre este sector dominante que estuvo a cargo de la producción cinematográfica de esos años:

> El público mexicano potencial… estaba compuesto por una enorme masa proletaria, indígena y mestiza con escaso poder adquisitivo y una reducida clase media y criolla. A esta clase dirigió la pequeña burguesía su cine cuidando de darle por su lado, es decir, de expresar su visión del mundo y confiando a la vez en que el proletariado (sobre todo el urbano) a falta de gustos propios, tomaría como suyos los que, de tal modo, le eran impuestos.[3]

Tal vez hoy en día estas aseveraciones se puedan poner en cuestión por la facilidad que la tecnología ha dado para hacer cine sin necesidad de pasar por las grandes producciones cinematográficas; sin embargo, el periodo al que nos referimos, es decir, la Época de Oro del cine mexicano, estaba a merced de otras capacidades tecnológicas y, por ende, de otras capacidades de producción. Asimismo, García Riera en el mismo libro comenta lo siguiente: "La defensa y la nostalgia del pequeño burgués al pasado porfirista 'campirano-latifundista' se da en los años 30's".[4] De esta manera, aquello que comienza con un sentimiento de nostalgia por el pasado porfirista de parte de lo que García Riera llama "pequeña burguesía", termina en películas tan marcadas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), siendo norma en la creación de películas en las décadas de los años cuarenta y cincuenta en México.

García Riera menciona otro factor determinante para la creación de estereotipos dentro del cine mexicano. "Los líos y luchas sindicales derivarán a finales del sexenio [de Lázaro Cárdenas] en un resultado concreto: el amurallamiento del cine en favor de los que están dentro y como garantía de exclusión de los que han quedado fuera".[5] Si al principio el cine ya estaba acaparado por personas que tenían el suficiente poder adquisitivo para participar en producciones costosas y que tuvieran renombre, los proble-

[3] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano (1941-1944)*, vol. 2, pp. 7-8.

[4] *Ibid.*, p. 9.

[5] *Idem.*

mas políticos que se dieron en el sexenio de Cárdenas originaron que las producciones estuvieran a cargo de personas capaces de garantizar películas exitosas cuya recuperación monetaria fuera factible. La exclusión de ideas se vuelve más evidente con estos mecanismos políticos impuestos por bancos y sindicatos del cine.

Las ideas plasmadas en el cine por un sector dominante de la sociedad tienen varios resultados; como lo señalábamos al principio, en la creación de estereotipos existe una influencia en el reconocimiento de los otros y en la identidad. Charles Taylor menciona lo siguiente: "La tesis es que nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de éste; a menudo, también, por el *falso* reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas pueden sufrir un verdadero daño".[6]

Reconocer de manera negativa o deformada al otro, en este caso a cualquier persona de origen indígena, va deformando también el proceso identitario.

Yuderkys Espinosa también señala este problema en relación con la cuestión de cómo se construyen estas identidades:

> En efecto, las subordinaciones han producido sistemas de diferencias artificiales, estáticas, estables, predeterminadas, que han llevado a la construcción de estereotipos de identidad, que se asignan a las/os individuos, de acuerdo a determinadas características, regularmente físicas que comparte con un grupo determinado.[7]

Las diferencias artificiales construidas desde la sociedad hacia los individuos permean no sólo a nivel económico; también repercuten en cómo vamos a identificar a los otros, máxime si a estos otros los entendemos en un "nivel inferior" al nuestro.

En este sentido, la subordinación de la que hablo es uno de los factores determinantes en la creación de estereotipos y en el posterior reconocimiento de las personas. Una vez asentado este punto, lo que sigue es explicar por qué la subordinación está en relación con la construcción de identidad.

[6] Charles Taylor, *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, p. 20.

[7] Yuderkys Espinosa Miñoso, *Escritos de una lesbiana oscura. Reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*, p. 28.

Charles Taylor, en su texto sobre política del reconocimiento, pone en claro la importancia que tienen los demás para el reconocimiento de uno mismo. Taylor nos dice: "Siempre definimos nuestra identidad en diálogo con las cosas que nuestros otros significantes desean ver en nosotros, y a veces en lucha con ellas".[8] La identidad se construye en diálogo con otras personas, no se genera a partir de uno mismo. Ya sea a través de dicho diálogo o en pugna con quien dialogamos, es necesario otro sujeto que abra paso a nuestra significación y a las posibles dudas que surjan a partir de ella.

En el caso del cine, no hubo diálogo que ayudara a proyectar imágenes diversas que atendieran a la propia diversidad de los pueblos de la nación mexicana. Una sola visión de éstos, cargada de prejuicios, fue la que se reprodujo una y otra vez en el reconocimiento de ellos en y fuera de las pantallas; una visión que también ayudó a que, en esta falta de diálogo, fuera un sector el que definiera la identidad de estos grupos excluidos.

Una vez establecida la identidad de los indígenas —identidad distante de su propia realidad—, ésta es categorizada y asentada como una imagen sin fluctuaciones o cambios. No hay un cuestionamiento sobre sus modificaciones como seres históricos y sociales; sólo se da por sentado lo que son. A partir de eso se reproduce una y otra vez la misma imagen estereotipada de lo que se cree que son. A este señalamiento podemos objetar, junto con Miñoso, lo siguiente: "El sujeto es una construcción, nunca una naturaleza, y se encuentra permanentemente en actuación, no es pasivo".[9] Pensar a los indígenas como seres incapaces de construir su propia identidad y reflejar eso en la pantalla, va formando un caminito que, años después, culminará en los papeles que se imponen al indígena y que lo muestran como un ser a merced de la protección de alguien o, dicho a la manera kantiana, como "seres en la minoría de edad". Las culturas originarias, siendo sujetos en constante cambio, quedan fuera de la lógica de ser de tal o cual manera "por naturaleza". Son seres históricos, igual que cualquier otro ser humano en el globo terráqueo, de modo que imponerles una identidad unívoca supo-

[8] Charles Taylor, *op. cit.,* p. 27.
[9] Yuderkys Espinosa Miñoso, *op. cit.*, p. 28.

ne de algún modo el deseo de apagar su capacidad creadora y su comprensión del mundo.

Además, el daño generado por un falso reconocimiento de sus identidades en construcción se torna una forma de opresión. Charles Taylor menciona en uno de sus textos lo siguiente: “El falso reconocimiento o la falta de reconocimiento puede causar daño, puede ser una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido”.[10] La deformación de la diversidad cultural de los pueblos originarios creó una falsa identidad de éstos, deformándolos y reduciendo toda su riqueza en conocimientos a un solo estereotipo. Recordemos la película *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1957). El comienzo de esta película fue filmado en una zona arqueológica y la historia muestra a un indígena descendiente de una antigua cultura, odiado por su comunidad por ser diferente a los demás. Lo interesante del personaje de *Tizoc* es la caracterización que se hace de él.

Siendo un indígena habitante de la sierra de Oaxaca, tiene un acento y una vestimenta iguales a los que tienen otros indígenas de otras regiones. Tal pareciera que no importa la región geográfica o la etnia a la que se pertenezca: el acento, el carácter y la vestimenta son los mismos. ¿No es esto construcción de identidad? El cine mexicano fue formando una identidad en la pantalla de lo que significaba ser indígena. Tener un acento muy marcado, usar calzón de manta y sombrero, en el caso de los hombres, y rebozo en la cabeza y falda larga en el caso de las mujeres. Pero no en todas las regiones del país los indígenas se visten, hablan y se comportan de la misma manera. Cada región tiene su propia forma de ser en el mundo, de habitarlo y de apropiarse de él en sus procesos creativos. Cerrar las alternativas de interpretación y de proyección a un solo paradigma del indígena significó no sólo crearle una identidad sino además insertarlo en el folclore.

> El folclore es lo que queda después de la admisión. ¿O no es acaso, la madre indígena, vestida con su pollera amplia de colores, con su chinela y su aguayo, esa misma que solicita el derecho a la educación, la que no

[10] Charles Taylor, *op. cit.*, p. 21.

está dispuesta a que su hija reciba una educación en lengua natal dictada por docentes de su propia comunidad, alegando trato igualitario?[11]

El punto es éste: después de la representación en el cine de un paradigma del indígena, de lo colorido de su vestimenta y de su innegable buen corazón, lo que queda es el folclore; es decir: que en las películas con temáticas de "indios", éstos siempre estén de fiesta. Una muestra es la película *La perla* (1945), de Emilio "El Indio" Fernández. En ella, después del hallazgo de la perla, el pueblo vive de fiesta, con juegos pirotécnicos y danzas al estilo de un ballet folclórico. Todo el colorido, lo bonito y folclórico de un pueblo, todo se ve en estas fiestas, más occidentales que indígenas. Pero la paradoja se produce cuando la pareja que posee la perla quiere ser reconocida dentro del mundo de los blancos. Aspira a ser como ellos, a poseer lo que ellos poseen. Es decir, asimilan la identidad que se les ha dado, la de los de abajo, los ignorantes y pobres, y aspiran a ser como aquel que los excluye y oprime.

No sólo *La perla* refleja esto; también Tizoc, quien se halla en plena fiesta de su pueblo (donde habría que señalar que tanto el hacendado como el padre de María, ésta y el sacerdote están sentados por encima de todos los demás, imagen que evoca la estructura de la corte en los actos de la realeza), se imagina por un momento que baila con María, pero no siendo él, Tizoc, sino un mestizo con traje y peinado elegantes. Es decir, Tizoc evoca la imagen de los personajes que lo discriminan y lo engañan.

A estos ejemplos hemos de agregar uno más. En *María Candelaria* (Emilio "El Indio" Fernández, 1943), María es repudiada por todo el pueblo a pesar de estar dentro de lo que la moral de aquellos años llamaba "buenas costumbres". El pueblo margina a María, a pesar de ser una más de la comunidad. El desprecio de la comunidad hacia María Candelaria, por más que esté fundado en el prejuicio de ser María hija de una prostituta, se explica igualmente a la luz de la moral de los acaudalados personajes que terminan "manchando" la imagen de la protagonista al poner su rostro en un desnudo. En esta película vemos cómo el pueblo no puede construir completamente comunidad salvo cuando juzga a

[11] Yuderkys Espinosa Miñoso, *op. cit.,* p. 43.

María, y también vemos un pueblo que sucumbe a una moral impuesta, a una construcción identitaria ajena a ellos.

Estos tres ejemplos sirven para mostrar la profundidad del problema. Dos de estas películas fueron dirigidas por "El Indio" Fernández, quien fue uno de los directores más importantes de la época y cuyas películas tuvieron una proyección internacional que pocas producciones lograron en ese tiempo. La cuestión es que durante toda una época, la cual duro algunas décadas, sólo se reprodujo una imagen del indígena. Reproducida hasta el cansancio, quedó grabada en el inconsciente colectivo de la población mexicana.

Hoy en día, gracias al desarrollo de la tecnología y a los bajos costos que ésta tiene en comparación con la de hace algunos años, el círculo cerrado que mantenía las producciones mexicanas ha podido romperse un poco, dando paso a nuevas perspectivas donde los pueblos originarios tienen mayor voz que antes. El cine documental da cuenta de estas nuevas perspectivas y brinda una mayor amplitud a lo diferente. Pero aún no podemos decir que el problema haya sido solucionado.

Es necesario entender que los pueblos originarios no son un grupo de indígenas "a secas"; cada uno tiene una identidad propia que se ha formado a lo largo de la historia, con sus caídas, quiebres y avances. Entender que cada pueblo tiene una voz propia significa que en vez de privilegiar la acción de hablar, de oír sólo nuestra propia voz, los escuchemos; es muy importante que guardemos silencio como sociedad occidental y prestemos atención a las voces de todos los grupos indígenas. Quien conceptualiza la importancia de escuchar y del diálogo es Lenkersdorf: "El escuchar nos abre el corazón y también el de los otros. Tienen la misma importancia que nosotros cuando los escuchamos. El escuchar es uno de los pilares del diálogo. Nos acercamos al otro al escucharlo y así nos entendemos".[12] Escuchar a las culturas indígenas es también entablar un diálogo. Al permitir que su voz y su manera de expresarse se manifiesten, estamos siendo activos por cuanto así *los entendemos*; y esto sólo podemos hacerlo desde el silencio. Este silencio no es una actitud pasiva; por el contrario, es una

[12] Carlos Lenkersdorf, *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, p. 43.

actitud que abre posibilidades, como el respeto y la libertad de manifestar la propia concepción del mundo. Esto es, desde mi postura, esencial para que los pueblos indígenas tengan mayor facilidad de expresarse dentro de un mundo que aún le falta mucho por aprender en cuestiones de inclusión y respeto a la otredad.

Es cierto que no se puede pedir el reconocimiento de quienes siempre han excluido o falseado la imagen de las numerosas etnias del país; sin embargo, podemos apelar a otros procesos identitarios donde no sólo se construya la identidad de los pueblos sino que en este proceso tal vez nos demos cuenta de que hace falta deconstruir nuestra identidad en alguna medida.

Fuentes

América indígena, "Editorial", en *América indígena*, vol. 1, núm. 1, Instituto Indigenista Interamericano, México, octubre de 1941.

Espinosa Miñoso, Yuderkys, *Escritos de una lesbiana oscura. Reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*, En la Frontera, Buenos Aires / Lima, 2007.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano (1941-1944)*, vol. 2, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Universidad de Guadalajara / Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, México, 1995.

Girón Cerna, Carlos, "El indigenismo y el indio", en *América indígena*, núm. 1, México, octubre de 1941.

Lenkersdorf, Carlos, *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*, Plaza y Valdés, México, 2011.

Taylor, Charles, "El multiculturalismo y 'la política del reconocimiento', consultado el 23 de febrero de 2019, disponible en <https://seminariosocioantropologia.files.wordpress.com/2014/03/elmulticulturalismoylapoliticadelreconocimientocharlestaylor.pdf>.



Rebeca Jiménez Marcos y María Eugenia Ramírez Carrizosa. Cartel del Coloquio "Cine mexicano", celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México el 29 y 30 de agosto de 2016.



DOCUMENTOS MEXICANOS

EL CINE: UN LENGUAJE EN DEFENSA DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Alain Santiago García[*]

La siguiente crónica es el reflejo de una mañana en que la mayoría de los hogares celebrarían el día del padre (19 de junio de 2016), un domingo de tianguis en la ciudad mixteca del estado de Oaxaca en el que varios niños de forma directa o indirecta vieron vulnerados sus derechos al ser desalojados de manera violenta de sus hogares. Este pequeño texto puede servir de introducción al documental Nochixtlán. En busca de la paz perdida.[1] *Se han cambiado los nombres de los niños para proteger su identidad.*

Juan había caído rendido en su cama aquella noche; había dedicado gran parte del sábado a jugar con sus amigos de la colonia, y un desinflado balón de básquet del número siete estaba sobre la cancha de tierra. Todos los que se acercaban podían usarlo, mas nadie se lo llevaba porque en la colonia nadie toma las cosas por error.

La mañana del domingo Juan visitaría el tianguis de Nochixtlán acompañando a su papá; había que atravesar caminando la subestación de la Comisión Federal de Electricidad, cruzar el puente de la carretera vieja que conduce a la Ciudad de México, pasar frente a la vulcanizadora "Reyes" y, por último, enfilar rumbo al centro de Nochixtlán. Esa mañana fría del 19 de junio los oídos de Juan se confundieron: los cohetes y cohetones dejaron de alegrar el domingo para ser usados como bazucas hechizas y defender el territorio mixteco.

[*] Agenda Guelatao-CineToo.

[1] Este documental se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c24k0HXCOqU&t=15s>.

La neblina se había colado por las rendijas de las maderas, y el frío hizo que Juan se volteara para poder ganar un poco más de cobija y seguir durmiendo; en ese momento el tronar de los cohetones parecía acercarse y afuera de la casa comenzaron los gritos:

—¡Vamos, vamos, ya entró la policía, vamos!

Los padres de familia y los jóvenes fueron los primeros en salir a ver lo que pasaba: unos corrían con piedras, los que habían salido temprano al tianguis se habían quedado del otro lado, nadie sabía exactamente qué estaba pasando, nadie sabía por qué los policías estaban aventando bombas de gas lacrimógeno.

Las piedras de poco ayudaron esa mañana; los policías cubiertos con equipo táctico fueron avanzando hasta entrar en la colonia 20 de Noviembre. Los techos de lámina fueron los primeros en recibir las capsulas de gas: la neblina desapareció y, en su lugar, el humo blanco comenzó a hacer sus efectos en los ojos de las personas que defendían su hogar.

Los niños comenzaron a despertar por el ruido sobre los techos. Con los ojos entreabiertos, Juan volteó y no pudo ver a sus papás; estaba solo con su hermano pequeño y los dos comenzaron a llorar; el llanto no era de miedo, los ojos les ardían como si hubieran jugado con chile. Fue en ese momento cuando una señora irrumpió en su casa:

—Apúrate *mijito,* ponte tus zapatos, ahorita nos alcanzan tus papás. —Juan como pudo buscó los tenis rotos de su hermanito y se los puso sin amarrar, y él salió corriendo con sus chanclas verdes.

Al salir de su casa Juan se dio cuenta de que la mayoría de sus amigos estaban ahí. La señora les gritó que corrieran rápido y así lo hicieron. Juan tomó a su hermanito de la mano y comenzaron a bajar la calle principal del barrio, la cual termina en la cancha de básquet. Unas pequeñas parcelas de maíz fueron los mudos testigos de cómo aquella veintena de niños corría sin saber lo que estaba pasando en su colonia. La ausencia de sus padres comenzaba a reflejarse en el llanto de los más pequeños. Ese día Juan no pasaría el día del padre con su familia en su casa; ese día las únicas notas periodísticas que salieron a la luz pública los llamarían “los niños de Sinaxtla”.

Las primeras imágenes del enfrentamiento comenzaron a circular en el Twitter de algún reportero; en Facebook se pudo ver la

transmisión en vivo de lo que pasaba; de pronto la red colapsó, los celulares fueron una herramienta importante para poder recabar testimonios de lo que estaba ocurriendo en lo que en un inicio fue el desalojo de la carretera federal. Ese domingo la gente de la mixteca oaxaqueña salió a defender su territorio. Convocados por el sonar de la campana de la iglesia, comerciantes, campesinos, cargadores, todas y todos apoyaron a ese pequeño grupo de maestros que no rebasaba los 80 elementos y que se encontraba bloqueando la carretera.

La defensa del territorio en nuestros pueblos originarios ahora cuenta con herramientas que construyen la verdad desde diferentes ojos. Sin los videos de celular, sin las fotos de cámaras anónimas, sin el valor de esos niños al contar lo que les había sucedido, la historia no se seguiría construyendo. Sigamos construyendo la verdad desde abajo, desde nuestras raíces y en defensa de nuestra vida misma.

Fuentes

Defensoría de Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca, *Nochixtlán. En busca de la paz perdida*, en YouTube, canal Aristegui Noticias, 2017, consultado el 25 de junio de 2017, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c24k0HXCOqU&t=15s>.

CINE Y MOVIMIENTOS SOCIALES EN OAXACA (2006-2016)

*Jorge Pech Casanova**

El fácil acceso a tecnologías de videograbación ha permitido documentar a partir de 2006 los movimientos sociales surgidos en el estado de Oaxaca; ello ha favorecido el surgimiento de un cine testimonial cuyo punto culminante ha sido el registro directo de la defensa que la población civil hizo de la ciudad de Asunción Nochixtlán en junio de 2016, contra un masivo ataque de fuerzas combinadas de las policías federal y estatal.

Breve historia de una larga opresión

La ubicación del estado de Oaxaca —desde la parte fronteriza del Altiplano con el sureste mexicano hasta la selva de Los Chimalapas y las costas del océano Pacífico— ha favorecido desde la época prehispánica un intenso tránsito humano por la región; no sólo conecta la parte norte de América con la parte central del continente, sino que —antes de la construcción del canal de Panamá— el istmo de Tehuantepec (que va de Oaxaca a Veracruz) era el sitio privilegiado para conectar el tráfico de mercancías y personas entre los océanos Pacífico y Atlántico, por la vía del golfo de México.

Sin embargo, el tráfico mercantil que floreció en la región istmeña desde la época colonial hasta la primera mitad del siglo XX, aunado, a partir de la década de 1970, a la intensiva explotación de los pozos petroleros ubicados en las costas de Coatzacoalcos y Salina Cruz, no significó para la población de Oaxaca un impulso

* Instituto de Investigaciones en Humanidades, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Director de Comunicación Social de la Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca.

a su desarrollo económico, sino que sirvió para ahondar la desigualdad y la marginación social, no sólo en la región del istmo sino en toda la entidad.

Las diferentes tensiones sociales acumuladas durante el siglo XIX bajo gobiernos conservadores, no se modificaron con la llegada al poder, en 1929, del recién fundado Partido Nacional Revolucionario (PNR), primer nombre del que llegaría a ser el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En Oaxaca, los gobiernos emanados del PNR, luego PRM (Partido de la Revolución Mexicana) y finalmente PRI, mantuvieron un régimen de marginación social que se agudizó con el paso de las décadas. El poder político y económico se fue concentrando en las manos de un grupo en el que se coligaban no sólo funcionarios públicos, empresarios y comerciantes, sino también académicos y profesores de nivel primaria y secundaria (agrupados en el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación [SNTE] desde 1943).

Ese grupo de poder casi monolítico comenzó a resquebrajarse hacia 1970 con el surgimiento de agrupaciones populares, estudiantiles y magisteriales que aportaron un elemento de disidencia y cuestionamiento a las estructuras político-económicas cuya hegemonía caracterizaba al Estado.

El surgimiento de grupos disidentes recibió una respuesta ferozmente represiva de la élite gobernante. Así, en 1974 la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo, que logró instaurar en la ciudad de Juchitán de Zaragoza la primera presidencia municipal socialista en México, fue combatida y saboteada por el gobierno estatal, el cual persiguió y asesinó a varios colaboradores del ayuntamiento socialista, entre ellos el poeta Alejandro Cruz Martínez, asesinado en 1987; y el pintor Francisco Toledo estuvo a punto de ser linchado por una turba priista en 1984.

Pocos años antes, en 1977, había sido reprimido el Movimiento Democrático Universitario que modificó la estructura de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO). El objetivo de dicha represión fue convertir la UABJO en un centro de estudios más abierto, aunque sólo consiguió sentar las bases para las estructuras caciquiles que aún socavan esa institución. Encargados de aplastar el movimiento estudiantil y académico en Oaxaca fueron el gobernador Manuel Zárate Aquino, profesor normalista, y enseguida el general Eliseo Jiménez Ruiz, quien venía del vecino estado de Guerrero tras oficiar como jefe de los verdugos de

Lucio Cabañas. Entre las víctimas de la represión contra los universitarios estuvieron no sólo el médico Felipe Martínez Soriano, rector de la UABJO, quien fue puesto en prisión durante 10 años acusado de terrorismo, sino además varios estudiantes capturados, torturados e inclusive asesinados (como el presunto guerrillero Miguel Ángel Círigo Vázquez) por elementos de las brigadas blancas a las órdenes del policía secreto Miguel Nazar Haro.

Además de estos casos en la capital oaxaqueña hay que recordar los casos de matanzas de indígenas por motivaciones políticas en diferentes regiones de Oaxaca. Por ejemplo en 1986, durante el gobierno de Pedro Vásquez Colmenares, ocurrieron dos matanzas en las poblaciones de San Baltazar Chichicapam y Santiago Amoltepec. En la primera, 150 policías estatales y judiciales, junto con un cuerpo de bomberos, llegaron el 12 de febrero a capturar a algunos pobladores de Chichicapam acusados de narcotráfico. Después de que los uniformados asesinaron a dos campesinos, la población enardecida, al confundirlos con sus rivales del pueblo de San Nicolás Yaxé, acometió a la fuerza policial y acabó con 15 de los agentes, cuyos cuerpos castrados o mutilados quedaron regados en la línea divisoria del pueblo. Un par de meses después, el 11 de abril, alrededor de 300 vecinos de Amoltepec encabezados por su presidente municipal, capturaron a una partida de 150 vecinos de Santa María Zaniza, a quienes "fusilaron". De los agredidos, 35 murieron y muchos más quedaron heridos; pero ni el gobierno de Pedro Vásquez Colmenares ni los que le siguieron se preocuparon por esclarecer la masacre. A ello se debe que hasta la fecha la comunidad de Amoltepec sostenga enfrentamientos a tiros con sus vecinos por diversos problemas de límites territoriales.

Diez años después, al surgir el Ejército Popular Revolucionario (EPR) en la costa de Oaxaca, el gobierno de Diódoro Carrasco Altamirano aprovechó la coyuntura para lanzar un ataque de fuerzas policiales estatales y federales contra los pobladores de San Agustín Loxicha, campesinos cafetaleros que trataban de poner fin a los cacicazgos locales. Su lucha les atrajo la represión gubernamental el 29 de agosto de 1996, en la forma de una incursión armada en que participaron la armada, la policía judicial federal y la estatal, la policía preventiva y la municipal, e inclusive vigilantes del Fondo Nacional de Fomento al Turismo. Con esta fuerza, el gobierno estatal emprendió entre 1996 y 1997 la detención y encarcelamiento de 150 indígenas "por pertenecer al EPR". Esto

culminó en los asesinatos y desapariciones forzadas de algunos líderes campesinos. A dos décadas de tales sucesos, la situación de siete detenidos en Loxicha aún no ha sido resuelta jurídicamente por las autoridades, pese a que la mayoría de los 150 cautivos salió libre por falta de elementos luego de pasar entre 10 y 20 años encarcelados sin justificación.

En 2002, cuando era gobernador José Murat Casab, 26 leñadores indígenas, vecinos de Santiago Xochiltepec, al volver de su trabajo en la Sierra Sur oaxaqueña, fueron emboscados y ejecutados a balazos por desconocidos en el paraje de Agua Fría. Tras ser descubiertos los cadáveres sobre la carretera que va de Xochiltepec a Santo Domingo Teojomulco, 15 vecinos de esta última población fueron acusados de la matanza y encarcelados. Tuvieron que pasar tres años en la cárcel antes de que los dejaron salir por falta de pruebas. Y el Consejo Indígena Popular de Oaxaca "Ricardo Flores Magón" (CIPO-RFM) manifestó en un mensaje público lo siguiente:

> Nosotros decimos que atrás de la palabra que no dice verdad de (el gobernador) José Murat, está la protección que da a los caciques regionales y grupos paramilitares que hemos denunciado el CIPO-RFM y otras organizaciones antes, y que hoy han masacrado a nuestros hermanos de la sierra sur.[1]

Pese a lo trágico y extenso de estas matanzas, ningún documentalista pudo estar presente ni aproximarse a los sitios de los sucesos durante esos años. Los intentos limitados por registrar cinematográficamente estas catástrofes sociales no lograron prosperar, en parte por la tecnología disponible entonces, pero, sobre todo, por la marginación y el aislamiento de las comunidades afectadas.

En 1979, el movimiento magisterial de Oaxaca tuvo su primer choque frontal con los gobiernos estatal y federal, en una intensa protesta que culminó en la creación de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación. A partir de entonces la Sección 22 del SNTE tomó posiciones en el Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO), posiciones que pretendidamente servirían para mejorar la calidad educativa en el estado.

[1] Rosa Rojas, "Paramilitares serían autores de la matanza de Agua Fría", en *La Jornada*, 12 de junio de 2002.

En realidad, el sindicato magisterial aprovechó esos puestos para favorecer el crecimiento político de sus líderes y perpetuar su confrontación con un gobierno estatal que utilizaba su pacto con el magisterio para emplear el presupuesto destinado a la educación como "caja chica" y nómina secreta no sólo de funcionarios estatales sino también de sus parientes y amigos.

En 2006, la confrontación de los profesores con el gobierno estatal llegó a un punto innegociable por la pretensión del gobernador Ulises Ruiz Ortiz de quedarse con todo el presupuesto educativo para sus fines de financiamiento político. La resistencia magisterial se endureció a tal grado que el 31 de mayo de ese año no retiró el "tradicional" plantón que establecía en el zócalo de la capital oaxaqueña desde 1980. El gobernador intentó en la madrugada del 14 de junio de 2006 arrasar en una acometida policial la protesta de los profesores; pero sólo consiguió encender la gran revuelta social que se extendió hasta noviembre, resurgió en 2007 y ha continuado reactivándose en los años subsecuentes, hasta culminar en la masacre de Asunción Nochixtlán el 19 de junio de 2016.

En el contexto del conflicto social de 2006, la población oaxaqueña contaba con un gran recurso para documentar en directo por primera vez un suceso de esta naturaleza. No sólo las cámaras portátiles de video digital ya eran un instrumento asequible a muchas personas, sino que los aparatos de telefonía celular cuyo uso se multiplicaba, comenzaron a permitir la toma de fotografías y videos digitales.

Los primeros modelos de teléfono celular con cámaras fotográficas integradas fueron el Samsung SCH-V200 y el Sharp J-SH04, lanzados en el año 2000. Para 2005 el teléfono celular Nokia N90 ya incluía una videocámara de dos megapíxeles, y para 2006 el modelo Sony Ericsson K800i proveía a los usuarios con una cámara de 3.2 megapíxeles. En 2006, asimismo, las empresas Sony y Panasonic pusieron a disposición del público la tecnología Advanced Video Coding High Definition, formato de grabación y reproducción de video digital de alta definición que cabía en cámaras capaces de ser manejadas con una sola mano. Esto permitió que la grabación de videos digitales fuese accesible a todo tipo de personas, y fue crucial para que surgiera el cine documental asociado a movimientos sociales en Oaxaca.

Hasta entonces, el acceso a cámaras de videograbación era costoso y problemático. Un ejemplo temprano del uso de videocáma-

ras para documentar una tragedia social se dio en la matanza de Aguas Blancas del 28 de junio de 1995, cuando la policía estatal de Guerrero registró en video la forma en que asesinó a 17 campesinos, a quienes intentó culpar de su propia muerte alterando la escena del crimen. Sin embargo, el 25 de febrero de 1996, el programa televisivo *Detrás de la noticia,* conducido por Ricardo Rocha, difundió la grabación (sin alteraciones) que revelaba la emboscada policial de Aguas Blancas.

En el contexto tecnológico, sin embargo, los documentales sobre la revuelta popular de 2006 en Oaxaca no fueron los primeros sobre el conflicto social en el estado. Ese sitio le corresponde a un documental testimonial sobre una lucha que había comenzado en la región de la cuenca del Papaloapan en 1988.

Realización pionera

A partir de 2005, el cineasta argentino Gustavo Mora comenzó la realización de su documental *Desterrados*, con producción de Mónica Toimil y concluido en 2007. Este trabajo en videocine examina el caso del luchador social César Toimil Robert, dirigente campesino de la región de la cuenca del Papaloapan; asesinado en 2005, intentó desde 1988 frenar los abusos y crímenes del cacique Margarito Montes Parra.

Cobijado por la Unión General Obrera, Campesina y Popular (UGOCP), el antiguo líder comunista sonorense Margarito Montes se convirtió en un invasor de tierras en Sonora, Veracruz y Oaxaca, al amparo de los gobiernos priistas. Montes fue acusado de asesinar y despojar de sus tierras a los campesinos de la cuenca del Papaloapan. Y nadie lo detuvo hasta que César Toimil le hizo frente junto con más de 20 000 campesinos que logró conjuntar en el Consejo Regional Obrero, Campesino y Urbano de Tuxtepec.

El documental, realizado por Gustavo Mora y producido por la hermana de César Toimil, se centra en la historia del dirigente campesino desde que éste decidió oponerse a las arbitrariedades de la UGOCP y de los gobiernos de Oaxaca y Veracruz, hasta que cayó asesinado a tiros, junto con otros dos acompañantes, cuando atravesaba en lancha la presa "Miguel Alemán". Más allá del interés biográfico y el sesgo sentimental que esta producción contiene (al

ser financiada por la familia del líder campesino), *Desterrados* es el primer ejemplo de un cine analítico en Oaxaca que, al mismo tiempo que denuncia los abusos sufridos por la población oaxaqueña a manos de líderes armados, demuestra, con una edición cuidadosa, la parcialidad de las autoridades y ciertos medios de comunicación hacia los promotores de la marginación social en el estado.

Hechos posteriores se encargarían de confirmar varias afirmaciones sobre el sesgo delincuencial y violatorio de los derechos humanos en los sucesos que *Desterrados* exhibió en 2007 en relación con el líder Margarito Montes; éste, después de depredar el territorio oaxaqueño, murió asesinado a tiros en el año 2009 en su natal Sonora, cuando se preparaba a buscar un cargo público. Montes fue asesinado junto con su esposa, sus dos hijos menores, su nieto y diez personas más, en una matanza cuyos ejecutores nunca fueron sancionados. Miguel Ángel Granados Chapa, en su columna *Plaza Pública* del 6 de noviembre de 2009, titulada "¿Quién mató a Margarito Montes?",[2] señaló que el cártel de los Beltrán Leyva, junto con el entonces gobernador José Eduardo Robinson Bours Castelo, fueron señalados como presuntos responsables de la masacre, mientras que el entonces gobernador de Veracruz, Fidel Herrera, al día siguiente del asesinato de Montes, "hizo publicar una esquela donde lo llamó 'gran aliado del impulso a la modernización y el desarrollo del campo veracruzano, en especial de la Cuenca del Papaloapan'".[3] A César Toimil, en cambio, gobierno y medios tanto de Oaxaca como de Veracruz solían identificarlo como parte de la delincuencia organizada o adscrito a grupos subversivos. Al difundir la noticia de su muerte, el diario *La Jornada* señaló que

> en la Procuraduría de Justicia de Oaxaca se informó que César Toimil contaba con dos órdenes de aprehensión, una por robo y despojo y otra por violación tumultuaria. Se dijo que en Veracruz también tenía pendientes órdenes de detención por despojo, robo, abigeato y ataques a las vías generales de comunicación.[4]

[2] Miguel Ángel Granados Chapa, "¿Quién mató a Margarito Montes?", en *El Siglo de Torreón*, 6 de noviembre de 2009.

[3] *Idem*.

[4] Víctor Ruiz Arrazola, "Matan en Oaxaca a líder de grupo campesino y a otras dos personas", en *La Jornada*, 1 de diciembre de 2005.

La revuelta de 2006

El movimiento popular contra el gobierno de Ulises Ruiz Ortiz comenzó el 14 de junio de 2006, a las pocas horas del fallido desalojo de la protesta magisterial en el centro histórico de Oaxaca de Juárez, y oficialmente fue concluido el 26 de noviembre de ese año tras la batalla campal sostenida por la policía federal preventiva (PFP) contra los elementos más radicales de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). En esa fecha, el incendio de las sedes del Tribunal Superior de Justicia, de la Secretaría de Turismo y del recién construido "Teatro Juárez", trajo como consecuencia una ola represiva brutal, en la cual 149 personas fueron detenidas en las calles del centro histórico y en otros puntos de la capital oaxaqueña. La mayoría de ellos fueron enviados —sin que se cumpliera el debido proceso— a penales en otros estados de la república, donde sufrieron torturas, abusos sexuales y aislamiento injustificado. En los cinco meses que abarcó el conflicto en 2006, al menos nueve personas fueron asesinadas en las barricadas de la ciudad de Oaxaca. Además, la economía de la capital oaxaqueña se vino abajo y hasta la fecha no logra recuperarse.

Los pormenores de este suceso han sido el tema de varios documentales armados al calor del movimiento por diferentes actores sociales. Un trabajo que compendia de manera representativa los distintos esfuerzos videográficos por testimoniar lo sucedido en 2006, es el que realizó en 2009 Miriam Fischer con el título *Oaxaca vive entre rebelión y utopía*, producción en la que se involucraron varias organizaciones sociales (ver ficha técnica).

El documental de Fischer busca reflejar una pluralidad de puntos de vista con respecto al conflicto social. En él dan testimonio de cómo percibieron la situación personajes como la académica Bertha Elena Muñoz Mier, conocida como "Doctora Escopeta", quien fue no sólo una animadora de la resistencia popular sino también una voz sensata en medio de la agitación y el rencor que dominaba a muchos participantes del movimiento. Desde los micrófonos de Radio Universidad y otras estaciones de la resistencia social, así como en las calles y barricadas de Oaxaca, Bertha Muñoz fue una presencia que al mismo tiempo que animaba a la resistencia civil, estaba atenta a que la crueldad sin sentido y la violencia gratuita no dominasen a los muchos participantes que

estaban siempre dispuestos a confrontarse con las fuerzas policiales invasoras en Oaxaca. El testimonio de la ya difunta facultativa se une a los de defensoras civiles de derechos humanos, profesores, líderes magisteriales y sociales, y ciudadanos anónimos, para resumir las diferentes posiciones de quienes integraron la muy dispar APPO.

Aunque el propósito del documental de Fischer no es analizar las razones que impulsaron el movimiento popular, los testimonios que recopila se dirigen en parte a entender cómo fue posible un acontecimiento de este tipo al comenzar el siglo XXI en México. La situación de opresión en que vivían los ciudadanos, por un lado, y la corrupción e impunidad gubernamental por el otro, explican para todos los participantes en el documental el estallido de la insurrección social en Oaxaca.

El documental no carece de los lastres comunes a este tipo de obras partisanas, con su insistencia ingenua en la posibilidad de que un movimiento de resistencia civil resuelva lo que gobiernos monolíticos no resolvieron en 70 años de control político-económico. El inicio del videoensamblaje permite augurar los peores resultados, con la retórica lírica "revolucionaria" de un poema que abre el documental; sin embargo, al concluir el largo e infortunado conjunto de versos, el flujo de los testimonios captura el interés del espectador, hasta desembocar en la parte más poderosa y conmovedora: el entierro del arquitecto Lorenzo San Pablo, asesinado en una barricada el 22 de agosto de 2006 por un presunto escuadrón de la muerte gubernamental.

La visión de la Comisión de la Verdad

El periodista Diego Osorno formó parte de la Comisión de la Verdad de Oaxaca 2006 —presidida por el sacerdote Alejandro Solalinde— de septiembre de 2014 a febrero de 2016. En su calidad de comisionado, el comunicador tuvo oportunidad de conocer 263 testimonios de víctimas e informantes sobre los sucesos de 2006 y 2007. Mientras estaba cumpliendo estas funciones, Osorno se asoció con el cineasta Roberto Olivares para realizar un documento testimonial filmado sobre las víctimas del conflicto social. Eligieron presentar los testimonios de las siguientes personas: la

profesora Florina Jiménez Lucas, viuda de José Jiménez Colmenares, el primer asesinado durante las manifestaciones de 2006; la señora Juliana López Cruz, viuda del vigilante comunitario Arcadio Hernández Santiago, asesinado en la población de San Antonino Castillo Velasco por un ex comandante de policía y un ex presidente municipal, los únicos homicidas de 2006 que la Comisión de la Verdad logró consignar judicialmente. El documental también da voz a Emeterio Marino Cruz, quien pudo sobrevivir a la brutal golpiza que le propinó la policía estatal cuando lo detuvo durante una manifestación violenta frente al Auditorio Guelaguetza, el 16 de julio de 2007, y presenta el testimonio de Ramiro Aragón Pérez, un científico participante en las protestas sociales quien fue secuestrado y torturado por la policía y vive en el exilio en Oregón, Estados Unidos. El documental, fotografiado con gran solvencia técnica por Roberto Olivares, busca reconstruir la memoria dolorosa de los cuatro testigos, a diez años de su participación en los acontecimientos de 2006.

Como otros documentos de tendencia partisana, *Dios nunca muere* (2016) presenta el movimiento social oaxaqueño de 2006 como una lucha épica cuyos participantes estuvieron siempre muy seguros de sus motivaciones anticapitalistas, aun cuando en el momento en que fueron envueltos por la turbulencia social no hayan tenido gran claridad sobre las implicaciones de sus simpatías. Por ejemplo, Florina Jiménez probablemente nunca había acudido a una marcha de protesta debido al temor de morir baleada, como le ocurrió a su marido en 2006; Emeterio Cruz nunca imaginó que por lanzarle piedras a la policía iba a exponerse al riesgo de morir molido a golpes en 2007. Los graves ataques que sufrieron ambos, así como el que le costó la vida a Arcadio Hernández, y las amenazas que persiguen a Ramiro Aragón, no entraban dentro de la lógica existencial de ninguno de ellos. Seguramente tampoco imaginaron que algunos de sus agresores acabarían asesinados a partir de 2008, como les ocurrió a los jefes policiacos Ricardo Rodríguez Silva, Alejandro Barrita Ortiz y Aristeo López Martínez, así como a los porros Rubén Marmolejo Maldonado, José González Porras e Iván Espinosa Luis. Estas ejecuciones de aliados del gobierno de Ulises Ruiz tampoco fueron aclaradas.

La tragedia de Nochixtlán diez años después

Al gobierno del priista Ruiz Ortiz le sucedió el de su presunto enemigo Gabino Cué Monteagudo, antiguo operador represivo de Diódoro Carrasco durante la persecución de los campesinos loxichas. Gabino Cué llegó al poder mediante una coalición de partidos opositores (Movimiento Ciudadano, Partido Acción Nacional y Partido de la Revolución Democrática). Cué asumió la gubernatura con la promesa de que nunca más emplearía la fuerza pública para reprimir a las y los ciudadanos, además de prometer que castigaría a Ulises Ruiz y a sus esbirros. En vez de eso, perdonó a todos los funcionarios de su antecesor, fomentó la corrupción e inoperancia de sus colaboradores más cercanos, impulsó medidas arbitrarias como la construcción de un Centro de Convenciones sobre una falla sísmica (proyecto fallido que defendió con una virulenta campaña publicitaria, con una costosa "consulta ciudadana" fraudulenta y con un ejército de más de 500 porros agrupados en la Confederación de Trabajadores de México), e inclusive dejó sin investigar el asesinato de un funcionario de finanzas del sector salud, quien antes de su ejecución había anunciado que revelaría una larga lista de aviadores en el desfalcado sistema de salud estatal. Todo eso era grave, pero no se puede comparar al crimen con que Cué culminó su devastadora administración.

Desde el 5 de junio de 2016, con ocasión de las elecciones para gobernador de Oaxaca, el gobierno de Cué ordenó que una fuerza compuesta por 15 000 elementos —policías, soldados y marinos— vigilara el estado, particularmente la capital oaxaqueña. Ante esa invasión de fuerzas armadas públicas, reminiscente de la invasión de la PFP en 2006, el movimiento magisterial reforzó sus protestas en la capital de Oaxaca, en el istmo de Tehuantepec y en la entrada a la región Mixteca, en la ciudad de Asunción Nochixtlán.

Pasados los comicios del 5 de junio de 2016, en que resultó electo gobernador Alejandro Murat Hinojosa, la enorme fuerza policíaca federal no se retiró de Oaxaca. Para el 11 de junio, este contingente se enfrentó a golpes y con granadas lacrimógenas a los profesores que mantenían tomadas las instalaciones del IEEPO. Por ese zafarrancho, el profesor José Caballero Julián, herido en la refriega, moriría casi un mes después, el 5 de julio.

En Asunción Nochixtlán la protesta magisterial consistió en cerrar desde el 12 de junio el paso por la carretera federal que conduce a Tehuacán. El bloqueo se mantuvo con intermitencias hasta el 19 de junio, cuando una fuerza policial de 850 agentes federales y estatales acometió a los profesores y los desalojó en 15 minutos. Sin embargo, la arremetida de los uniformados no se detuvo en el sitio del bloqueo sino que avanzó sobre la ciudad, que celebraba en esa fecha el Día del Padre y el tianguis tradicional de los domingos, al cual acuden comerciantes y compradores de toda la región. Cuando la embestida policial causó la muerte de siete personas que nada tenían que ver con la protesta magisterial, la población de Nochixtlán se unió para defender su ciudad y expulsó a los policías, quienes salieron huyendo por la autopista federal hacia la capital oaxaqueña. En el camino estos uniformados causaron destrozos y bombardearon desde helicópteros, con granadas de gas lacrimógeno, a ciudadanos de San Pablo Huitzo, de Telixtlahuaca, de las agencias municipales de Hacienda Blanca y Trinidad de Viguera, además de detener sin motivo alguno a decenas de personas inocentes. Por si fuera poco, un policía no identificado ejecutó en Viguera a un joven obrero que salía de su trabajo.

La Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca (DDHPO) acudió desde los primeros momentos del 19 de junio de 2016 a investigar los sucesos de Nochixtlán. Durante la noche del mismo 16 de junio, el defensor Arturo Peimbert Calvo logró liberar a tres policías capturados cuando agredían a la población. Por su parte, la Defensoría logró localizar con vida y liberar a más de 30 personas desaparecidas por las fuerzas policiales. Luego, el personal de la Defensoría emprendió la difícil documentación del ataque a Nochixtlán. Para sorpresa de todos los investigadores del organismo autónomo, no sólo confirmaron la muerte de siete personas durante el ataque del 19 de junio, sino la existencia de más de 100 heridos —de bala muchos de ellos— entre la población civil. La policía había asegurado que sus agentes no portaban armas de fuego.

Luego de entrevistar y registrar en video los testimonios de más de 80 víctimas de esa agresión, los cuatro integrantes de la Dirección de Comunicación Social de la DDHPO nos hallamos con un descomunal acopio de testimonios directos de la tragedia de Nochixtlán. Al mismo tiempo, al monitorear la información difun-

dida por los medios de comunicación locales, los cuatro comunicadores comprobamos la parcialidad de casi toda la información a nivel local, que sostenía que en Nochixtán personas provistas de armas de fuego se enfrentaron con las fuerzas policiacas.

A fin de desmentir las falsas acusaciones contra los vecinos de Nochixtlán y de dar a conocer los hallazgos aportados por testigos, Francis Martínez, Gabriela López, Alain Santiago y quien esto escribe realizaron el documental *Nochixtlán. En busca de la paz perdida*, procurando dar a conocer los hechos ocurridos el 19 de junio en Asunción Nochixtlán. En la elaboración de este documental nos guiaron dos motivaciones principales: difundir aspectos hasta entonces desconocidos de la tragedia de Nochixtlán, y poner en claro quiénes habían sido responsables directos del ataque a una población que hasta esa fecha se dedicaba al comercio sin inmiscuirse en protestas sindicales. Aunque el esfuerzo realizado para mostrar esas condiciones no era suficiente, hubimos de limitar nuestras revelaciones a fin de proteger a los sobrevivientes y para respetar la memoria de las siete víctimas fatales en Nochixtlán; la crudeza de ciertos materiales desaconseja su difusión, y no queríamos la revictimización de quienes ya sufren el agravio de sus familiares fallecidos.

Conclusión: El análisis pendiente

En el nada escaso conjunto de producciones documentales sobre el movimiento de 2006, no hay aún obra alguna que reflexione sobre las consecuencias del conflicto social. No sólo es importante hacer el recuento de los daños a más de una década de iniciado el conflicto, sino también examinar por qué el intento de renovación sociopolítica no dio frutos después de haber sido expulsado el PRI de la gubernatura en 2010; de hecho, la alternancia política sólo condujo a un desastre aún mayor de corrupción, saqueo y crímenes de estado con el régimen de Gabino Cué Monteagudo, quien cerró su mandato con la matanza de Nochixtlán.

Falta realizar un documental que analice por qué el cambio de régimen en 2010, en Oaxaca, no condujo a ningún avance social sino a una reedición de las peores circunstancias de 2006, agravadas por la matanza de ciudadanos inocentes ocurrida en 2016 en

Asunción Nochixtlán. Los ecos siniestros de las matanzas de 1974, 1977, 1986, 2003, 2006 y 2010 resuenan en la masacre nochixteca del siglo XXI, y es motivo para que insistamos en que nunca más debe ocurrir un suceso similar en Oaxaca, como nunca más deben repetirse las desapariciones de normalistas de Ayotzinapa, las matanzas de San Fernando, Tlatlaya, Apatzingán, Boca Ratón, Tanhuato, Allende o Arantepacua, ni matanza alguna en México.

Oaxaca ha sufrido sus masacres sucesivas porque su ámbito social, desde antes de 1929, es el de una tiranía continua. La reflexión de Emmanuel Lévinas es útil para esclarecer el concepto: "Cuando se ponen las libertades unas al lado de otras como fuerzas que se afirman negándose recíprocamente, se llega a una guerra en la que se limitan unas a otras. Se replican o se ignoran inevitablemente, es decir, no ejercen más que violencia o tiranía."[5]

Lo que revelan las aproximaciones cinematográficas al conflicto social oaxaqueño a partir de 2007 es esa condición tiránica que fomenta la espiral de violencia en las distintas regiones de Oaxaca.

Como lo esclarece Lévinas, para la entidad oaxaqueña es necesario salir del sistema tiránico a fin de que el Estado de derecho brinde un orden en el cual la tiranía, con su violencia, pueda cesar:

> Este orden de tiranía y de exterioridad puede ser sustituido por un orden razonable en el que las relaciones entre voluntades separadas se reducen a la participación común de las voluntades en la razón que no es externa a ellas. Esto es el Estado. El Estado es una interiorización de las relaciones externas.[6]

Y como reitera Lévinas, "esto constituye la parte absolutamente válida de la solución política del problema de la acción y de la libertad".[7] Mientras en Oaxaca no se adopte esa solución en verdad política, anhelada por quienes han hecho cine sobre los conflictos sociales, la población estará expuesta a la violencia de la tiranía que diferentes largometrajes, mediometrajes y cortometrajes exponen desde el ámbito oaxaqueño.

[5] Emmanuel Lévinas, "Trascendencia y altura", en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, p. 82.

[6] *Ibid.*, p. 83.

[7] *Idem.*

Fuentes

Granados Chapa, Miguel Ángel, "¿Quién mató a Margarito Montes?", en *El Siglo de Torreón*, 6 de noviembre de 2009, consultado el 20 de febrero de 2019, disponible en <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/475737.quien-mato-a-margarito-montes.html>.

Lévinas, Emmanuel, "Trascendencia y altura", en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, trad. Antonio Domínguez Leyva, Trotta, Madrid, 2001.

Rojas, Rosa, "Paramilitares serían autores de la matanza de Agua Fría", en *La Jornada*, 12 de junio de 2002, consultado el 20 de febrero de 2019, disponible en <https://www.jornada.com.mx/2002/06/12/014n2pol.php?origen=politica.html>.

Ruiz Arrazola, Víctor, "Matan en Oaxaca a líder de grupo campesino y a otras dos personas", en *La Jornada*, 1 de diciembre de 2005, consultado el 20 de febrero de 2019, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/01/index.php?section=estados&article=039n1est>.

Fichas técnicas de los documentales consultados

Desterrados (2007)
Dirección: Gustavo Mora.
Producción: Mónica Toimil.
Guion: Ramiro Rodríguez.
Fotografía: Gustavo Mora.
Edición: Gustavo Mora.
Música: Eleazar García Sánchez.
Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kq16J0QRQPc>.

Oaxaca vive entre rebelión y utopía (2008)
Dirección: Miriam Fischer.
Producción: Ojo de Agua Comunicación; Liga Mexicana de Defensa de los Derechos Humanos; Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE); Comité de Defensa de los Pueblos Indígenas; Consejo Indígena Popular de Oaxaca "Ricardo Flores Magón"; Indymedia México; Centro de Medios

Independientes México; Mañana Me Chanto; The Platform, y Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca.
Guion: Miriam Fischer.
Fotografía: Miriam Fischer, Uta Roßberg y Ojo de Agua Comunicación.
Edición: Miriam Fischer.
Música: Uriel Montiel, Fernando Guadarrama y otros.

Dios nunca muere (2016).
Dirección: Roberto Olivares y Diego Osorno.
Producción: Paola Morales, Guillermo Monteforte, Ojo de Agua Comunicación y Comisión de la Verdad de Oaxaca.
Guion: Roberto Olivares y Diego Osorno.
Fotografía: Roberto Olivares.
Disponible en *Vimeo*: <https://vimeo.com/160758877>.

Nochixtlán. En busca de la paz perdida (2016).
Dirección: Colectiva.
Producción: Defensoría de los Derechos Humanos del Pueblo de Oaxaca.
Guion: Jorge Pech Casanova y Alain Santiago.
Fotografía: Alain Santiago, Gabriela López, Francis Martínez y Jorge Pech.
Edición: Alain Santiago, Gabriela López y Francis Martínez.
Música: Varios autores.
Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=c-24k0HXCOqU>.

Nochixtlán, ni perdón ni olvido (2016).
Dirección: anónima.
Producción: Centro de Comunicación Social de la Sección 22, Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación, Sección 22 SNTE.
Guion: anónimo.
Fotografía: anónima.
Edición: anónima.
Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=A-YeLP7KyhMM>.

ETNOCIDIO: CAPITALISMO E IDENTIDAD

Luis Guillermo Martínez Gutiérrez[*]

El sistema capitalista está imposibilitado de crear identidades diversas; por lo tanto, lo que le interesa es la destrucción de esta posible pluralidad. La construcción de estereotipos culturales es una de sus vetas, así como también lo son la marginación y la imposición (conquista) con su consecuente movimiento migratorio. Defender esta hipótesis es el objetivo de este escrito, donde se asegura que tal afirmación es claramente ilustrada por el trabajo cinematográfico del director Paul Leduc —de manera precisa en *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital* (1976)—, quien al continuar de manera fílmica los trabajos de investigación (dirigidos por Roger Bartra)[1] sobre la transformación de la estructura agraria y los procesos de dominación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, parece tener una intuición interesante sobre el proceso constructivo identitario.

Etnocidio muestra el problema del que Roger Bartra ya había hablado: el tránsito de la vida comunal del campo a la vida industrial, y del paso de la organización ejidal a la privatización de la tierra. Es un documental que muestra diferentes problemas que surgen del ya mencionado sistema capitalista. Así, problemas como la polución del agua, la migración, la justicia y la democracia, entre otros, se resumen en el hecho etnocida, lo que nos mueve a plantear la hipótesis que sostiene este trabajo. El problema de fondo es el necesario movimiento dialéctico de la construcción-destrucción de la identidad. A pesar de este etnocidio, hay escenas peculiares, como la de un grupo moderno integrado por otomíes que interpreta la canción "Agujetas de color de rosa", seguida por la escena de una banda de viento tocando "Chilito piquín". Esta resistencia del pueblo Hñähñu no es una resistencia

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Roger Bartra, *Estructura agraria y clases sociales en México*.

basada en la negación o total rechazo, sino una asimilación que disuelve lo ya solidificado y que se asume a pesar de la negación de lo propio. Tal hecho hace presente la propuesta de la evanescencia de la identidad hecha por Bolívar Echeverría.

No hay que pensar solamente en *Etnocidio* como un llamado urgente a tratar de detener tal barbarie, sino igualmente en la naturalidad con que ciertas sociedades indígenas asumen lo distinto y en cómo han entendido el proceso de metamorfosis propio de la identidad. No es casual la naturalidad con que han recibido y se han apropiado de la religión católica; paradójicamente, justo ése fue el problema para las órdenes mendicantes en el movimiento etnocida de la Conquista española: el complejo surgimiento de "herejías" en que diversos grupos indígenas incurrían al tratar de sincretizar el choque cultural.[2] El capitalismo, entonces, no respeta los procesos naturales de transformación identitaria; al contrario, con su lógica de conquista y aniquilación fuerza las cosas a suceder. Por esta razón, no hay procesos de transformación dialogados. Un

[2] Una gran cantidad de casos se pueden mencionar, entre ellos el de Francisco Andrés, el "Cristo viejo" de Xichú, Guanajuato. Natural de Xichú, era el líder de un movimiento espiritual de resistencia que sucedía a la par que la resistencia civil por parte de los grupos chichimecas de la Sierra Gorda. La resistencia espiritual consistía, no en la negación o rechazo de la religión católica, sino en su predicación por parte de los chichimecas.

"El afán del 'Cristo viejo' por ocupar el lugar del sacerdote católico se reflejaba claramente en sus acciones. No rechazaba la religión católica, por el contrario, la predicaba… pero a su manera. Estaba contra los religiosos, mas no contra la religión. Al igual que la religión católica, participaba en misas que él mismo oficiaba, y también impartía la comunión, sólo que en lugar de hostias —que además debieron ser difíciles de conseguir— empleaba tortillas, alimento por excelencia de los grupos indígenas. El agua fue fundamental en los rituales del 'Cristo viejo' pues era el vínculo a través del cual la fuerza divina, o la santidad inmanente en el 'Cristo viejo', se transmitía a sus seguidoras. El agua usada en los baños de Francisco Andrés se convierte así en sustancia sagrada por su contacto con fuerzas sobrehumanas, o más aún, divinas" (Gerardo Lara Cisneros, *El Cristo viejo de Xichú. Resistencia y rebelión en la Sierra Gorda durante el siglo XVIII*, p. 169).

Rememorar estos casos de la lamentable Conquista sirve para confirmar que, por lo menos, desde ese tiempo histórico hasta la fecha, el proceso de evanescencia que propone Echeverría es un movimiento que las comunidades indígenas entienden muy bien; en cambio, en la dinámica capitalista ocurre lo contrario.

caso, entre muchos, es el *Diálogo de los doce*[3] de 1524, el cual relata el primer encuentro de los primeros 12 misioneros franciscanos con los sabios mexicas y donde podemos leer cómo, desde el relato de la Torre de Babel al final del escrito, se piensa la riqueza de la pluralidad como un castigo. No es gratuito que justo con el mismo relato con el que acaba el *Diálogo de los doce*, empiece Bolívar Echeverría su texto "La identidad evanescente".[4]

Ciertamente, resulta paradójico que la película que habla de asesinato cultural sea un referente de identidad étnica. El barroquismo de *Etnocidio* consiste en afirmar la identidad del pueblo Hñähñu en el relato de su desaparición procesual. Este proceso identitario parece ilustrar lo que Echeverría había pensado como la evanescencia de la identidad.

> La identidad sólo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades; cuando, al invadir a otra, se ha dejado transformar por ella o cuando, al ser invadida, ha intentado transformar a la invasora. Su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse.[5]

Este movimiento límite no es propio del sistema capitalista. Bolívar parece pensar más en la desarticulación del mito de la identidad, que consiste, justamente, en lo contrario de la evanescencia. Por tal motivo, es necesario estudiar la lógica con que se construyen los nacionalismos (en realidad cualquier tipo de esencialismo identitario), en la que entre más se definen roles, estereotipos y símbolos, más se va construyendo una identidad que siempre será unívoca. Dicha univocidad se define en el ejercicio de la conquista no dialogada que requiere el capitalismo para subsistir. Por su

[3] El *Diálogo* se publicó por primera vez gracias a las investigaciones de Fray Pascual Saura O. F. M., y en México se publicó con el título "El libro perdido de las pláticas o coloquios de los doce primeros misioneros de México" como apéndice documental en el tomo I de la *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, pp. 101-154. Miguel León Portilla publicó una parte del texto en náhuatl en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, pp. 130-133.

[4] Bolívar Echeverría, "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad*, pp. 55-74.

[5] *Ibid.*, p. 61.

parte, *Etnocidio* nos muestra cómo, a pesar de la falta de diálogo cultural, los comuneros otomíes entienden la necesidad de ponerse en riesgo culturalmente; es así como se entregan a pesar de lo lastimoso que es perderse sin un diálogo cultural mediador.

El trabajo de dirección resulta estratégico, sobre todo en el trabajo de montaje, pues los comuneros comparan el discurso hablado con lo que afirma la burguesía. El montaje va tratando de hacer notorios los contrastes sin terminar de afirmar algo; ni siquiera llega a afirmar algunas conclusiones que parecen obvias. La estrategia de no recurrir al lenguaje hablado ni escrito por parte del director, parece obedecer a la necesidad de, justamente, no interferir o interferir lo menos posible en la transformación identitaria del pueblo Hñähñu. Ellos son los protagonistas de su propia destrucción, por tal motivo, ellos tienen que poder decidir los matices de tal proceso.

Asimismo, con la industria y la privatización llega la subsunción mercantil del erotismo convertido en pornografía y adicción. Se abre el espacio a funciones de cine pornográfico, después de las jornadas de trabajo, para los nuevos obreros que han dejado el campo y se da paso a cantinas que funcionan como centros nocturnos donde bailan mujeres mientras se quitan la ropa. En este sentido, si la producción mediática de la pornografía y la industrialización del campo son factores de aniquilamiento, el cine, que bien funciona como entretenimiento que dopa a los nuevos obreros, en el trabajo del director de *Etnocidio* se vuelve herramienta que trata de frenar este movimiento. Paul Leduc, desde esta lectura, estaría haciendo lo que prefiguraba Benjamin en *El autor como productor*: "Los medios de producción deben de ser tomados por los sujetos históricos de la revolución, en este caso los autores deben de ser productores y asumir, de este modo, las nuevas técnicas desarrolladas por el sistema capital para que suceda la revolución."[6]

Lo que importa decir sobre esta nota no es la posibilidad revolucionaria ni la redefinición del sujeto histórico revolucionario, sino hacer notar que tanto Benjamin como Leduc, al preocuparse por los medios productivos de su actualidad, terminan preocupán-

[6] Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 33.

dose por el dominio de la técnica; Benjamin desde la literatura y Leduc desde el montaje cinematográfico.

Por tales motivos, la fuerza fílmica de *Etnocidio* radica en mostrar el límite de la solidificación y, al mismo tiempo, evaporación de una cultura; es decir: muestra la dinámica identitaria de un pueblo en donde todo desaparece al tiempo que se define. La deconstrucción del abecedario sirve de escenario. La construcción temática del largometraje es un elemento crítico más. El recorrido de cada letra del abecedario como pequeños capítulos del documental, resulta ser un recorrido crítico del lenguaje imperialista del sistema industrial. De esta manera, palabras como "etnocidio", "democracia", "justicia", "cultura" y "migración" muestran un significado antagónico a la idea de progreso industrial. La lengua humana sólo puede existir bajo el modo de la evanescencia: arriesgándose, poniéndose en crisis en cada acto del habla; en este mismo acto es donde se juega su existencia.

Esto significa que la identidad al perderse se gana. En términos semióticos de la cultura, se puede afirmar que cuando el código cultural de los dominadores actúa sobre el código cultural de los dominados, se logra lo que Bolívar Echeverría llama codigofagia. Esto se hace patente en el documental, en especial cuando se muestra el fenómeno de la migración. Las escenas de la llegada de un hñähñu a la Ciudad de México, es decir, la renuncia a la vida del campo para asumir el modo de vida urbano, son muestra de la codigofagia. En este entendido, la Ciudad de México es el espacio por antonomasia donde se almacena el resultado de la llamada codigofagia y, por tal situación, es un lugar de suma evanescencia cultural.

Por otro lado, el problema de la construcción identitaria sustancial es pensar la identidad en clave inmodificable. Esta postura se ve en el documental cuando nos muestra en el apartado "Burguesía", el discurso de los empresarios sobre los otomíes que se presenta como un discurso esencialista, el cual está dedicado a ubicar, biológicamente, a los otomíes por debajo de la clase burguesa, al argumentar que están constituidos con mayor cantidad de genes "positivos". Con esto anteponen (de manera falaz) la constitución natural y biológica para afirmar la superioridad de una raza sobre otra. Lo que dice Echeverría al respecto ayuda a entender el problema de la identidad como sustancia inamovible:

> Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un "estado de código" —como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, "hablable", a dicho código—, entonces, esa "identidad" puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o "hablan", está, simultáneamente, siendo hecha, transformada, modificada por ellos.[7]

Si al sistema capitalista no le es posible la creación plural de identidades, esto quiere decir que podemos leer la subsistencia de los pueblos originarios actuales como posibles esfuerzos para contener el embate del capitalismo. Tal esfuerzo de contención consiste, en un primer momento, en dar paso a la dinámica capital para después contener lo más posible su natural modo de aniquilación cultural y tratar de desarrollar, a contracorriente, el diálogo necesario para la pérdida y consecuente obtención identitaria de los pueblos.

Así, la lectura del mito de la Torre de Babel, donde la pluralidad de las lenguas es asumida como un castigo, esa lectura con la que los primeros 12 misioneros franciscanos trataron de adoctrinar al pueblo mexica; esa misma lectura que sostiene no sólo a una religión sino a un modelo económico y político mundial, es aquella que asume y nos hace pasar casi desapercibidos estos constantes etnocidios. El capitalismo, para salir avante en el tema de la pluralidad, crea el artificio de los estereotipos, es decir, esos símbolos culturales que, según la lectura de todo esto, sólo estarían superpuestos en la colectividad, creando así los llamados folclorismos culturales; éstos tienen como finalidad el montaje escénico, el cual pasa necesariamente por el filtro mercantil para poder otorgar un producto cultural que se pueda apreciar en la misma lógica capitalista. Este hecho no hace más que cancelar el proceso dialéctico propio que otorga la condición evanescente de la identidad.

Finalmente, es necesario advertir que los movimientos de resistencia de cualquier grupo cultural, pero sobre todo de los pue-

[7] Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 74.

blos originarios, no son resistencias que traten de anular posibles mestizajes, ni anular la existencia de otras culturas. Al contrario, aquí resistencia es disolución cultural voluntaria y afirmación identitaria a la vez; negación de lo propio y afirmación de lo otro. Resistencia es querer desaparecer para no dejar de existir. Éste parece ser el proceso de construcción de las identidades.

Fuentes

Arochi, Bosco, Vicente Silva Lombardo, y Jean Marc Garaud (productores), Paul Leduc (director), *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital*, Secretaría de Educación Pública / National Film Board of Canada, México / Canadá, 1976.

Bartra, Roger, *Estructura agraria y clases sociales en México*, Era, México, 1974.

Benjamin, Walter, *El autor como productor*, trad. de Bolívar Echeverría, Itaca, México, 2004.

Echeverría, Bolívar, "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / El Equilibrista, México, 1997.

Lara Cisneros, Gerardo, *El Cristo viejo de Xichú. Resistencia y rebelión en la Sierra Gorda durante el siglo XVIII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México, 2006.

Poú y Martí, Fray José María, "El libro perdido de las pláticas o coloquios de los doce primeros misioneros de México", en *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, t. I, México, 1927.

CINE DOCUMENTAL, ARTE Y MIGRACIÓN: *2501 MIGRANTES*, EN LA MIRADA DE LA CINEASTA CHATINA YOLANDA CRUZ

*Abraham Nahón Ortiz**

I

La diversidad cultural, la pluralidad lingüística y la complejidad sociopolítica que se concentran en Oaxaca, han posibilitado la creación de múltiples narrativas y representaciones audiovisuales sobre sus paradójicas realidades, pero también han generado mitificaciones y ensueños para un mercado ávido de exotismos.

El discurso oficial, las élites locales-nacionales y el mercado de las artes siguen impulsando, preferentemente, temáticas folclóricas y estereotipadas, con miras a afianzar la actividad turística promovida por las instituciones del propio Estado. Frente a la banalización y empobrecimiento general de la actividad creativa gestada con la premura que exige la globalización cultural, han surgido algunas prácticas artísticas alternas o disonantes con estas narrativas dominantes concebidas para su mercantilización. La vida popular, la organización social-comunitaria y el origen de algunos creadores, han sido el sustrato social y político para realizar, con la amplia experiencia obtenida en su oficio creativo, otras propuestas contemporáneas con lenguajes estéticos heterogéneos, alternos al mercado unidimensional y a la visión local autocomplaciente. Tal como señaló Adorno, "ya que el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente".[1]

* Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.

[1] Theodor W. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa (11)*, p. 443.

Por ello es injusto catalogar toda obra sólo como reacción al fenómeno del mercado global; hay rupturas y resistencias estéticas que abren nuevas sensibilidades, confrontando, no de una manera lineal sino discontinua, las visiones hegemónicas.

Esto nos permite comprender que la dimensión cultural de los sujetos influye de un modo determinante en su vida social e imaginativa. Así, en Oaxaca la potencia de la vida cultural y las prácticas comunitarias se trasminan, con distintas gradaciones, en las obras artísticas y en las subjetividades implicadas en la construcción y sentido de aquéllas. Las visualidades integran procesos históricos y culturales como formas de política crítica, construyendo, a la vez, pensamientos y sensibilidades que cuestionan, no sin contradicciones, el mundo del adiestramiento y la reproducción técnica en esta modernidad capitalista. Ello nos hace pensar que la vida cultural tiene resonancias en el hacer creativo y artístico, considerado éste como un entramado en el que se sostienen los artistas para proyectar, trastocar o confrontar las socialidades, las formas de reciprocidad, las estrategias de negociación, los tiempos creativos o las paradojas entretejidas que lo constituyen.

La posibilidad de la existencia "en ruptura", como reflexionó el pensador Bolívar Echeverría, "puede adoptar tres esquemas que se combinan entre sí, bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte".[2] El carácter contingente del juego y de la fiesta está presente en las actividades lúdicas y festivas de las comunidades indígenas, afromexicanas y mestizas que en Oaxaca siguen estructurando una organización social compleja, contradictoria y vibrante desde estas ceremonias creativas y rituales que conforman "una puesta en escena de un mundo imaginario". El arte, en su tiempo de creación, interfiere en el tiempo rutinario y productivo; pero también integra en el espectador una dimensión estética e imaginaria de plenitud y belleza, que se infiltra en las grisáceas realidades de la dominación ordinaria y de la monotonía.

[2] Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 189.

II

¿Pero qué pasa con los artistas o cineastas "indígenas" en una globalización cultural que de manera arbitraria los cataloga y homogeneiza? Esta importante pregunta, que también atraviesa el trabajo cinematográfico de la cineasta chatina Yolanda Cruz, nos invita a reflexionar sobre ella si queremos entender los procesos históricos y actuales de exclusión, inequidad o estigmatización que han limitado la labor de estos sujetos sociales, quienes todavía cargan el peso de esta categoría colonial que diluye sus especificidades culturales como pueblos originarios. Yolanda ha encontrado que el medio la limita por su origen y condición, aparte de las dificultades económicas que implica hacer cine independiente, ya sea en Estados Unidos o en México. Yolanda afirma que

> para los festivales y dentro del mismo cine latino, soy una cineasta indígena. Y estoy consciente que hay que aprovechar esas oportunidades, pero sin dejar de reflexionar sobre las identidades. Antes, de más joven, uno estaba en esos cajones, lo cual me sirvió para crecer. Pero ahora quiero retomar este tema con una experiencia más abierta, que confronte la cuestión identitaria. Yo siempre he estado integrando en mi obra las lenguas indígenas y la interculturalidad, no como algo comercial sino más bien vivencial y educativo. Creo que aparte de ser indígena o de ser mujer, no tenemos recursos y hay que valorar la cuestión de que no tenemos dinero, somos pobres, trabajamos con recursos mínimos, así que también es una cuestión de clase [social].[3]

Con el fin de diluir su carga conceptual, el "cine indígena" ha transitado, en otras ocasiones, a ser un cine de los pueblos originarios o un cine de carácter comunitario, colectivo y participativo. Sin embargo, existen otros elementos que ponen en tensión los lenguajes y el sentido de la producción cinematográfica; elementos como los siguientes: la creación individual artística frente a la comunidad de pertenencia; la noción de lo propio confrontada a lo considerado invasivo en una cultura; la proximidad (a su cultura) en tensión con la lejanía (de los visitantes a esa cultura), y la aso-

[3] Esta cita pertenece a una entrevista directa del autor de este ensayo a Yolanda Cruz.

ciación de la realidad documental con el cine artístico de ficción, en una supuesta dicotomía desde donde se produce la obra. Tal como cuestiona la investigadora Aleksandra Jablonska,

> la idea central es que el documental es una forma natural para el video indígena puesto que "está estrechamente asociado con el imperativo de dar información histórica revelando realidades ignoradas de la vida de los indígenas, así como de otros grupos sistemáticamente oprimidos" (Cusi, 2005: 37) [...] Según esta lógica el video indígena es fiel a la realidad, a diferencia del mundo de mentiras representadas en los medios de comunicación masiva comercial.[4]

En otros documentales contemporáneos sobre la identidad "indígena" y/o la migración, se ha mostrado que más allá del esencialismo afanosamente representado en documentales indigenistas ceñidos a esta rígida noción de realidad o atravesados por la postura estereotipada y sensiblera hacia los migrantes, es posible incluir elementos de ficción para develar una mayor amplitud y diversidad en el abordamiento del tema, combinando las potencialidades del lenguaje cinematográfico y del cine documental.[5] Para la cineasta Yolanda Cruz las fronteras entre los géneros de la ficción y lo documental son movedizas; reconoce que algunos espectadores identifican como documentales —adscritos a la realidad— algunas obras que construyó inicialmente como ficción. Entonces, señala, "te das cuenta de que la ficción puede tomar el lugar de nuestra realidad y hay que dejar que el público interprete y aporte. Por eso estoy en la búsqueda de un cine real-ficción".[6] Desde su experiencia, el humor y el sarcasmo han

[4] Aleksandra Jablonska, "La construcción de las identidades en el 'documental indígena'", *De raíz diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, núm. 3, p. 69.

[5] Una de las primeras películas mexicanas sobre este tema sería *Pito Pérez se va de bracero*, dirigida en 1947 por Alfonso Patiño y producida desde el género de la comedia y el melodrama. De manera más compleja, en 1953 el director Alejandro Galindo produjo la película *Espaldas mojadas*, la cual aborda algunos de los cambios sociales y contradicciones del fenómeno migratorio (véase Javier González y Hugo Lara, *Cine antropológico mexicano*, p. 49).

[6] Cita extraída de una conversación entre el autor de este ensayo y Yolanda Cruz.

sido importantes para atravesar fronteras, aunque para ella es más complejo afinar el humor que el drama. Sus obras, realizadas con reducidos recursos económicos (muy inferiores a los que gasta la gran industria fílmica), han implicado procesos de producción más horizontales, donde incluso les ha pedido a amigos, conocidos y habitantes de las comunidades que interpreten ciertos papeles.

Si bien las visualidades sobre los indios los han mostrado, durante más de un siglo, en posturas exóticas, pasivas e inmóviles, detenidos en el tiempo como especímenes para la contemplación positivista o colonial, de manera gradual hemos ido pasando de una producción visual dominantemente foránea a una extranjera y nacional ya más comprometida con los pueblos, hasta llegar a un periodo histórico —desde mediados del siglo XX hasta la fecha— donde los pobladores de diversos grupos étnicos son ahora productores de otras visualidades.

La inclusión de los pueblos originarios como productores de sentido y subjetividad a través de su trabajo creativo en fotografías, videos y películas, ha enriquecido y vitalizado el debate sobre la representación e interpretación de los propios pueblos y comunidades étnicas en nuestro país. La mercantilización y la mirada neocolonial centralizada, prejuiciosa y racista que los ha considerado premodernos y consumidores pasivos, tiene que enfrentarse a estos nuevos *modos de ver,*[7] es decir, a una visión contemporánea que los proyecta como sujetos políticos, críticos y creativos que aplican las potencialidades de las tecnologías para insertarse en las fisuras de un mundo globalizado, pero gravitando desde los umbrales de su comunidad en tránsito.

Lo que ha dado a la cineasta Yolanda Cruz una mirada aguda para abordar esta temática en sus obras, no sólo ha sido la dimensión cultural de su origen oaxaqueño y chatino, sino su experiencia migratoria. Y pensar en la migración es también pensar en ese *otro* que el capitalismo unidimensional pretende diluir al impedir la diversidad. Para hallar formas de convivencia más humana, tal como proponía Herbert Marcuse, hay que gestar una política contrahegemónica radical así como otras formas de lo estético y del arte. Un tema sustancial y polémico en nuestro país ha sido

[7] John Berger, *Modos de ver*.

el culto al mestizaje; diversos pueblos originarios han considerado que dicho culto diluye o somete sus identidades particulares, tanto como el uso genérico del término "indígenas". Frente a la fractura de un país que ha ido petrificando sus identidades en los anaqueles del mercado y la folclorización, ¿no es la migración el lugar donde puede leerse con mayor claridad y antelación lo que se anuncia para nuestra borrosa nación? ¿No sería quizá, pensando nuevamente con Bolívar Echeverría, que la condición migratoria posibilita el "momento dialéctico del cultivo de la identidad"[8] u otra "existencia" en ruptura?

III

De la comunidad de Yolanda Cruz, San Juan Quiahije, emigra aproximadamente el 60% de su población. De padres indígenas, a la edad de 16 años ella tuvo que salir de su comunidad y viajar a Estados Unidos para reunirse con sus familiares y hallar un horizonte más favorable. Consiguió diversos trabajos, y tiempo después, en 1998, logró terminar la licenciatura en Artes. En 2002 concluye una maestría en Dirección y Producción en la Escuela de Cine, Televisión y Medios Digitales de la Universidad de California, ubicada en Los Ángeles. Al inicio, me cuenta, viajó a Oaxaca para filmar una fiesta patronal, la llegada a ésta de los migrantes y cómo, después de dicha experiencia festiva realizada cada año, todos ellos volvían al norte a trabajar. Ahí percibió que hacía falta completar la historia: la mayoría de los documentales se focalizaba en la comunidad de origen, por lo que no había suficientes exploraciones documentales de la comunidad indígena conformada en Los Ángeles. A esa historia le faltaba la visión de las nuevas generaciones: de niños, jóvenes y pobladores que ya hablaban inglés y vivían y construían una vida distinta en Estados Unidos, aunque sin renunciar a sus comunidades de origen. A partir de ahí, hace aproximadamente 15 años, documenta a los inmigrantes, siendo su preocupación principal abordar desde la cinematografía la noción de la identidad étnica y la condición de los migrantes transnacionales, pero tratando de desmitificar

[8] Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, p. 164.

y confrontar algunos de los prejuicios más arraigados. Ya que, para ella, hay una comunidad que pertenece a los pueblos originarios, organizada políticamente, pero todavía invisibilizada. Esos migrantes, bilingües o trilingües como ella, que desde el arte, la academia o como líderes políticos o intelectuales tienen un papel relevante en comunidades de Estados Unidos, también han sido registrados en sus documentales para seguir mostrando otros rostros de la migración y combatir los estereotipos acerca de su condición. Desde esta mirada política, en la pasada contienda electoral en Estados Unidos Yolanda realizó, con la Red Mexicana de Líderes y Organizaciones Migrantes, un *spot* denominado *VotoDigno2016*, como un llamado a una participación cívica y política de los mexicanos radicados en Estados Unidos.[9]

Para la cineasta "hay que realizar también un trabajo político en las obras, pero tratando de no ser panfletarios ni caer en totalitarismos". Lo que nos lleva a reconocer en su trabajo algunos elementos que escapan a la mirada afincada en un pasado fijo, que quiere borrar de las visualidades elementos punzantes que fracturan la narrativa armoniosa de los pueblos idealizados, situados en un rincón de un México supuestamente puro, intacto y sin contradicciones ni conflictos sociales. Ya no hay una estética gobernada por la idealización del pueblo sino por las realidades contradictorias y evanescentes que, filmadas por los mismos pobladores, transfiguran el relato. Para ello, Yolanda Cruz, desde su migración pendular, ha tomado como ejes de reflexión las historias de vida, los testimonios, los lenguajes *actualizados*, la realidad ficcionada y la movilidad migratoria que, desde un punto de vista en tránsito, abren nuevas preguntas contra una hegemonía visual que nos sigue contando, desde el arte o la cinematografía, quiénes somos y qué debemos ser.

IV

La multiplicidad de espectadores para la que está destinado el cine, implica no sólo costos onerosos sino una tecnología que abre una percepción sensorial inusitada. Tal como señalaba Walter

[9] Disponible en <https://vimeo.com/168849681>.

Benjamin, la técnica cinematográfica generaría un imaginario social distinto y un nuevo tipo de recepción en sus intérpretes y en el público masivo para el que estaba propuesto, siendo el montaje lo que le asignaría su potencialidad como obra de arte.[10] La sujeción del artista a un naciente mercado, así como el desarrollo de la técnica, impulsado por la expansión del capitalismo, modificó radicalmente la relación del artista con su público y con la obra de arte. La ruta de fuga o posible salvación de un arte cuyo efecto masivo ha sido la alienación del s*ensorium* contemporáneo, puede ser, precisamente, su politización. Dice Benjamin: "Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política".[11]

En este caso, Yolanda Cruz ha ido desarrollando una subjetividad política en el tema migratorio, al trabajar con organizaciones transnacionales de mixtecos y zapotecos, así como para la televisión pública en Estados Unidos. Es enorme la exigencia para producir cine y no basta con saber usar la cámara. Yolanda ha sabido articular financiamientos que han sustentado su trabajo y le han dado salida a una serie de proyectos. Aunque tiene que combatir el estereotipo de la mujer (y cineasta) indígena, luchando contra la demanda de un imaginario creado por la industria cultural y visual, que exige ciertos estereotipos. Durante su trayectoria, ha dirigido y producido siete documentales, algunos de los cuales han sido premiados internacionalmente, entre ellos su documental *Reencuentros: 2501 migrantes* (2009),[12] que ganó el premio como mejor largometraje documental en *Expresión en Corto 2009*. Para lograr esta obra, su centro de percepción y producción, determinado por su experiencia migratoria, le permitió conectarse con Alejandro Santiago, un artista oaxaqueño que después de una travesía y estancia de tres años en Europa, regresó a Oaxaca para articular su mayor proyecto escultórico.

La condición de migrantes, compartida por la cineasta y el artista, generó una proximidad y una conexión que se manifiesta en el documental como si se tratara de un diálogo de visualidades y

[10] Walter Benjamin, *Estética de la imagen*, p. 45.
[11] Walter Benjamin, *Obras*, libro I / vol. 2, p. 18.
[12] Yolanda Cruz, "2501 Migrants", en *Vimeo*.

de una conversación experiencial profusa. Aporta una visión en la que muestra escenas cotidianas que capturan con crudeza la precariedad, el abandono y la desolación de estos pueblos rurales y "fantasmales". Hay una mirada vivencial que por su horizontalidad penetra en una realidad y en un proceso creativo donde el contexto en torno al artista le da sentido a la intencionalidad de su obra.

Su abordaje es comprometido; en vez de repetir algunos clichés, apunta hacia la desmitificación de esa visión idílica del "sueño americano", dando a conocer las historias dolorosas y peligros que acechan el tránsito de los migrantes hacia Estados Unidos. La espera de años y la muerte de los familiares al cruzar el desierto, son relatadas con desolación por algunos pobladores de Teococuilco, en la Sierra Norte de Oaxaca, lugar de donde era originario el artista.

En el documental podemos conocer su comunidad de origen, así como el rancho El Zopilote, en Suchilquitongo, donde se fueron configurando y erigiendo las esculturas. Según relata Alejandro Santiago, al volver a visitar su comunidad originaria notó que ya no estaban ahí sus amigos ni sus familias, y que una gran ausencia se respiraba en el pueblo. Esta desolación provocada por la migración de los pobladores a Estados Unidos, lo llevó a plantearse la tarea descomunal de repoblar su pueblo con las esculturas de 2 501 migrantes. Y se dedicó a elaborar efigies en cerámica de los 2 500 ausentes, más una, la de él mismo, como constancia de su retorno. Para ello realizó el viaje al norte del país y a Estados Unidos, aproximándose a esa peligrosa situación que viven miles de indocumentados. Según señala en el documental: "Me conmovió profundamente el número de cruces en la frontera de tantos inmigrantes que han muerto por intentar cruzar. Es una experiencia dolorosa, es como tocar en la fragilidad de lo humano".

Abrevando también en las historias de los jóvenes trabajadores[13] surge la posibilidad de sumergirse en la vulnerabilidad y en los sueños de realización que atraviesan la existencia de estos potenciales migrantes. A la vez la obra misma nos ayuda a comprender los contenidos de verdad evocados, mediante la alegoría

[13] Diversos trabajadores colaboraron en el proyecto. Es importante que en el documental se incluyan los testimonios de Luis González (responsable), Álvaro Sostenes, Honorio Cruz, Édgar de la Luz, Moisés de la Luz, Roque de la Luz, Sujey Hernández, Beatriz Angulo y Guillermo Valencia.

de nombres y procesos de identidad marcados como si fueran tajadas, heridas y surcos que el artista imprime a cada cuerpo y a cada rostro de sus esculturas. La unicidad está ligada a un proceso técnico y artesanal, pero también a las marcas, al dolor o a la sutil esperanza que evoca cada efigie. Este arrancamiento, destierro y desarraigo puede activar, desde la obra de arte, una reflexión sobre otras formas de subjetividad política, como una alegoría activa de esa comunidad ausente y dispersa que se añora, que hace falta y que provoca hondonadas en el tejido social.

V

"Un día habrá que volver a leer la historia del siglo XX a través del prisma del exilio", señalaba Enzo Traverso en su libro *El pensamiento disperso*.[14] Debemos agregar que habrá que leerla también a través de la condición migratoria, para intentar comprender las constelaciones socio-históricas que configuran esas identidades movedizas y lastimadas por las determinaciones estructurales de un sistema capitalista decadente, signado por el horror. La inmersión migratoria le permitió a Alejandro Santiago explorar y trasminar en su obra plástica, gráfica y escultórica la condición humana de una experiencia de dolor y supervivencia que, en una imagen aparentemente apacible, Yolanda Cruz logra transmitirnos con esa sensación de encontrarnos, finalmente, como ellos: vulnerables y a la intemperie.

En una secuencia del documental se registra esa vida rural de donde provienen los jóvenes y adolescentes que, en sus historias, son sorprendidos también por la posibilidad de construir figuras y monos de barro que detienen o contienen, temporalmente, sus deseos de migrar al norte. Sus habilidades excepcionales para el trabajo artesanal y artístico, así como los escenarios de un rancho convertido en taller de creación y evocación de los ausentes, dan cuenta de la desmesura de un proyecto colectivo logrado con tenacidad y sacrificio.

[14] Citado en Georges Didi-Huberman, "La posición del exiliado: exponer la guerra", en *Cuando las imágenes toman posición*, pp. 11-46.

Finalmente, después de tres años, este proyecto de largo aliento se consolidó a nivel nacional y en algunos sitios del extranjero. Sus piezas han sido objeto de exposiciones en el Centro de las Artes de San Agustín, en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca y en ciudades como Bruselas, San Francisco y París. Fue la exposición más visitada en el Fórum Universal de las Culturas Monterrey, por la contundencia de la temática, la expresividad de sus obras y por las conexiones —sociales y estéticas— que rememora. Las 2 501 figuras de barro —que representan hombres, mujeres y niños— fueron colocadas en una ladera del Paseo de Santa Lucía, y lo interesante, tal como señala Alejandro Santiago, fue lo siguiente:

> Cada día las personas se quedaban mirando por largo tiempo las esculturas, y después se tomaban una foto con una de ellas, como si fuera un ser querido, añorado. Somos una familia, una comunidad rota que desea volver a unirse. De algún modo (en México) todos tenemos un familiar que ha emigrado y aún más en la frontera [...] Como en el arte, te das cuenta que hay fronteras impuestas y que hay que luchar siempre contra las fronteras.[15]

Y si bien el documental llevaba esta intención de destacar los logros de un proyecto con final feliz, la mirada política de Yolanda logra filtrar, sutilmente, algunos claroscuros o fisuras que se asoman en un entramado comunitario complejo, con las heridas visibles y contradicciones surgidas de la marginación y las pocas oportunidades laborales y educativas para sus jóvenes. Además, la técnica misma del cine, con la potencialidad del montaje, permite abordar las nociones de realidad e identidad mediadas por el guion cinematográfico y la puesta en escena, pudiendo intervenir al generar otra "construcción de la historicidad".[16] La importancia del montaje, en este documental, posibilitó una construcción distinta a la de un relato lineal o esencialista. Y en la complejidad del proceso de elaboración, que llevó un año, la edición de imágenes y la posproducción implicaron elegir del kilométrico

[15] Entrevista con Alejandro Santiago, mayo de 2013 (véase Abraham Nahón, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, p. 142).

[16] Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 21.

material filmado, las escenas que ayudan a conformar el documental concluido. En una escena resalta el carácter paradójico del artista, Alejandro Santiago, autoadscrito como zapoteco, pero quien no habla la lengua. Como muchos, la identidad cultural es una autoadscripción ya no sujeta a la lengua, que permite, como en las escenas donde la arquitectura tradicional se ha modificado y "modernizado", diversas transfiguraciones, enriquecimientos y reciprocidades. Asimismo, se narra en algún momento que el padre de Alejandro Santiago migró de la comunidad desde los nueve años —primero a Puebla, después a la Ciudad de México a vender periódicos y más tarde a Estados Unidos, sin nadie que cultivara las tierras de la familia—, lo que conecta nuevamente al artista y a la cineasta; en sus respectivas historias de vida, la migración entrevera procesos creativos, estético-políticos y familiares.

Con una gran sensibilidad humana y estética, el documental rescata otro momento clave en que Alejandro Santiago, poseído por los efluvios del mezcal, menciona la obsesión que significó el proyecto en su vida, al estar él también poblado, en sueños y pesadillas, por todas las figuras que le significaban un ejercicio libertario de creación pero, a la vez, pesadumbre y aflicción. Y nos ofrece una sentencia clarividente: "Yo soy una sombra de mi trabajo, 2 501 migrantes".[17]

Previo a esta contundente escena que he relatado, la catástrofe de la muerte y la disolución también hizo mella en las figuras después de una inundación que arrasó con todas ellas. Meses de trabajo y espera arrebatados por el siniestro. Y ahí surge un momento revelador de obstinación y esperanza para reconstruir los rostros y las figuras ausentes. "Me gusta la perseverancia",[18] dice el artista y con esas palabras, que activan nuevamente el trabajo colectivo, rompe el maleficio de la catástrofe.

Alejandro Santiago murió a los 49 años, que es justo la edad a la que también moriría otro pintor oaxaqueño con una obra fulgurante: Rodolfo Nieto. A los dos el alcohol les arrebató un futuro promisorio, justo en el momento en que su obra era reconocida y comenzaba a resonar en escenarios internacionales.

[17] Yolanda Cruz, "2 501 Migrants", *op. cit.*, min. 35:38.
[18] *Ibid.*, min. 37:03.

Yo tuve la fortuna de conocer y de entablar con Alejandro una amistad cercana y profunda por más de 15 años. Un día, unos meses antes de morir, me reveló que en esa etapa soñaba mucho. Y que le daba mucha curiosidad el misterio de los sueños, como si ellos le comunicaran realidades soterradas. Le inquietaba también la dificultad de revelar su significado. Quizá por ello no dudaba que los sueños se filtran en la obra y en nuestra vida creativa y humana, y se preguntaba por qué la gente había dejado de percibir lo que soñaba:[19]

> Los sueños, me dijo, están de algún modo en lo que hacemos. Estar creando e imaginando todo el tiempo te lleva a realidades que todavía no entendemos o que no sabemos cómo debemos entender. Los sueños hasta nos levantan por momentos en la madrugada, eso me pasa en esta etapa. Nos atraviesan, nos quieren decir algo que debemos aprender a escuchar. No entiendo por qué la gente deja de repente de soñar o ya no quiere recordar sus sueños.[20]

Cierro este texto con esa mención a la potencia disruptora de los sueños (personales y colectivos) como parte de la "historiografía inconsciente" que se mueve a contrapelo de la historia y, en este caso, de la unidimensionalidad del sueño americano. Pensar en las identidades "movedizas" y en la experiencia y condición migratoria, abre nuevas preguntas y formas de sensibilidad —hacer, ver y sentir— al reconocernos —contra una hegemonía visual— en estas propuestas documentales y cinematográficas.

Fuentes

Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura. Obra completa (11)*, Akal, Madrid, 2009.

Benjamin, Walter, *Obras*, libro I / vol. 2, Abada, Madrid, 2008.

———, *Estética de la imagen,* La Marca, Buenos Aires, 2015.

Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

[19] Abraham Nahón, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, p. 144.

[20] Entrevista con Alejandro Santiago, mayo de 2013 (véase Abraham Nahón, *op. cit.*, p. 144).

Cruz, Yolanda, "2501 Migrants", en *Vimeo*, [2009] 2013, consultado el 3 de mayo de 2019, disponible en <https://vimeo.com/55305330>.

———, "VotoDigno", en *Vimeo,* 2016, consultado el 3 de mayo de 2019, disponible en <https://vimeo.com/168849681>.

Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, Ve, México, 2012.

———, Georges, "La posición del exiliado: exponer la guerra", en *Cuando las imágenes toman posición,* Antonio Machado Libros, Madrid, 2013.

Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2000.

———*, Definición de la cultura,* Fondo de Cultura Económica / Itaca, México, 2010.

González, Javier, y Hugo Lara, *Cine antropológico mexicano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009.

Jablonska, Aleksandra, "La construcción de las identidades en el 'documental indígena'", en *De raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, vol. 2, núm. 3, enero-junio de 2015.

Nahón, Abraham, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, Cátedra Jorge Alonso, Universidad de Guadalajara / Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, 2017.



Paula González Galindo, *still* del documental “2 501 Migrants”, dirigido por Yolanda Cruz, min. 11:20.



Moisés de la Luz, *still* del documental “2 501 Migrants”, dirigido por Yolanda Cruz, min. 17:45.



Honorio Cruz, *still* del documental "2 501 Migrants", dirigido por Yolanda Cruz, min. 16:47.



Edgar de la Luz, *still* del documental "2 501 Migrants", dirigido por Yolanda Cruz, min. 21:11.



Sujey Hernández, *still* del documental "2501 Migrants", dirigido por Yolanda Cruz, min. 27:41.



Still del documental "2501 Migrants", dirigido por Yolanda Cruz, min. 43:50.



Alejandro Santiago en su exposición en el Fórum Universal de las Culturas, Monterrey, 2007. *Still* del documental “2 501 Migrants”, dirigido por Yolanda Cruz, min. 50:26.



La cineasta Yolanda Cruz y el artista Alejandro Santiago, en el proceso de producción del documental “2 501 Migrants”, en el taller, rancho El Zopilote, Suchilquitongo, Oaxaca.

EL INFRARREALISMO Y EL CINE

Frida Bárbara Monjarás Feria[*]

El infrarrealismo es un movimiento, ahora mítico, que surgió en 1976 en el entonces Distrito Federal, México, de una manera azarosa, debido a la imaginación de varios jóvenes mexicanos y chilenos (nacidos entre 1953 y 1957) cuyas principales ocupaciones eran la vida y la lectura, ambas actividades peligrosas para la clase media. Sus orígenes —que ya han sido lo suficientemente descritos en los últimos 20 años— se fusionan con la intensidad poética, la escritura, el vagabundeo en la gran ciudad y, por supuesto, con una inquietud por crear nuevos caminos en la poesía mexicana y latinoamericana.[1] Así lo refiere Juan Cervera en la pequeña introducción que hace a *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas:*

> Antes de leer a estos jóvenes poetas, reunidos bajo el curioso estandarte de lo que ellos llaman infrarrealismo, uno se enreda en inte-

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño es, en cierta medida, la narración ficcional del origen del infrarrealismo que especialmente se refiere a la amistad entre Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro. "Arturo Belano es el *alter ego* de Roberto Bolaño, escritor chileno que vivió en México de 1968 a 1978, y Ulises Lima, protagonista absoluto del relato, es el poeta Mario Santiago. Los visceral realistas representan a los infrarrealistas, el grupo que alborotó nuestra república de las letras en los setenta" (Juan Villoro, "Domingo breve. El copiloto del Impala", en *La Jornada*, 18 de julio de 1999). A partir de la publicación de dicha novela y de su creciente popularidad, el infrarrealismo ha resurgido y ha tratado de recuperar, muchas veces fallidamente, su verdadera historia. Por ello, en los últimos años algunos de los fundadores se han reunido para dar un panorama veraz del infrarrealismo. Aunque *Los detectives salvajes* no es un relato fiel del infrarrealismo sí comparte con este movimiento el intento de "reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor" (Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 327).

rrogantes. Piensa y pregunta: ¿de qué se trata este movimiento? Y resulta que, una vez leído lo que ellos expresan, los rubros nos salen sobrando. Estos ocho poetas infrarrealistas o como quieran denominarse, no son más que ocho voluntades y ocho sentimientos que nos hablan con fe y entusiasmo de la vida con una hermosa y enorme carga de sensualidad liberada.

El infrarrealismo para mí, tras la lectura, es un aire dionisíaco cruzado por una intensa vocación de ser libres desde sus propias, a veces, cárceles.[2]

El infrarrealismo, más allá de una serie de datos y nombres, de verdades y mentiras, es una forma de vida, un pensamiento que se manifiesta a diario en miles de jóvenes, no sólo en quienes atisban en la poesía una flama de autenticidad y escriben versos, sino también en todos aquellos que consideran el vivir como un acto poético. Los que ven en la poesía una forma de rebeldía y no un estilo literario, los que rechazan a los escritores profesionales y sus embustes, los que repudian a quienes intentan hacer de la poesía un nombre propio. En resumen, el infrarrealismo es en esencia un acto de subversión poética. Así pues, el primer manifiesto infrarrealista, titulado *Déjenlo todo, nuevamente* y escrito por Roberto Bolaño en 1976, es un llamado no sólo a los poetas sino también a todos los artistas a "dejarlo todo" y salir a la búsqueda de nuevas formas, más propias y auténticas, capaces de emancipar a la poesía y al individuo mismo. Así lo expresa:

Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido.

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como viaje y el poeta como héroe develador de héroes.[3]

Más adelante agrega:

[2] *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*, p. 3.

[3] Roberto Bolaño,"Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista", en *Correspondencia Infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, núm. 1, octubre-noviembre, p. 7.

> La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantescos y obscenos, como laboratorios de experimentación.[4]

El manifiesto termina con una simple declaración: "Hacer aparecer las nuevas sensaciones-Subvertir la cotidianidad. O.K / DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS".[5] El infrarrealismo, como un último suspiro de las vanguardias artísticas del siglo XX, es una disputa contra los cánones estéticos establecidos por la cultura dominante; una disputa en la que se indagan nuevas maneras de expresión sin necesidad de ceñirse a cánones previamente fijados, no sólo para cambiar el arte sino también para transformar la vida misma. En este sentido, el grupo de jóvenes que integraron el infrarrealismo fueron fieles a estos principios: era necesario desenmascarar a los mafiosos que retenían a la poesía para liberarla de sus códigos y, a la vez, con miras a crear una nueva poesía.

Los que integraron el movimiento son conocidos por sus actos de sabotaje a Octavio Paz, ícono de la cultura hegemónica mexicana, y por sus pocas publicaciones. En la reciente antología infrarrealista, *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, Rubén Medina explica que la falta de publicaciones se debió no a la poca producción de poesía, como se les acusó, sino al compromiso de no venderse a las editoriales, de negarse al compadrazgo cultural y, sobre todo, porque escribir poesía representaba una forma de vida y no una manera de reconocimiento público o de sobrevivencia económica.[6]

Por su parte, el cine de 1970 a 1979 —época en la que se incuba y surge el infrarrealismo—, con grandes diferencias entre el primero y el segundo periodo, con su industria anquilosada, existía una necesidad por hacer un cine experimental y subversivo fuera

[4] *Ibid.*, p. 10.

[5] *Ibid.*, p. 11.

[6] Rubén Medina, *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, p. 17.

de las instituciones gubernamentales. La primera mitad de la década de los años setenta es considerada como la segunda Época de Oro del cine mexicano, debido a que el presidente Luis Echeverría destinó al Banco Nacional Cinematográfico un presupuesto de mil millones de pesos. De 1971 a 1976 se produjeron 532 películas y se inauguraron la Cineteca Nacional (en 1974) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (en 1975).[7] En plena revuelta juvenil, después del movimiento estudiantil y de la matanza de 1968, Echeverría quería mostrar un gobierno preocupado por el progreso cultural y económico del país, abierto al cambio y a las nuevas generaciones. Sin embargo, a pesar de que hubo apertura a nuevos cineastas con preocupaciones por los conflictos sociales y la política, como Felipe Cazals con *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso* y *El apando*, este cine provenía del Estado. Los cineastas no sólo tenían que ceñirse a los requerimientos y aprobaciones estatales de permisos técnicos —por ejemplo, era imposible que un actor no profesional o fuera del sindicato protagonizara una película—; también tenían que ajustarse a presupuestos y, por supuesto, limitarse a ciertos argumentos temáticos.[8] Había que ser críticos con el gobierno, pero no tanto; había que experimentar, pero no completamente; había que incluir a nuevos cineastas, pero no a todos. Si bien es cierto que la censura había cedido en las temáticas, había restricciones para hacer un cine verdaderamente independiente. Sin demeritar la importancia y la calidad de cineastas como Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein que realizaron un esfuerzo para no hacer un cine servicial, arriesgándose a hablar sobre temas innovadores e incluir cierta problemática social y política en sus películas, no era suficiente para hacer un cine subversivo, inquietante y arriesgado. Quizá uno de los que se arriesgó a ir más allá de las estructuras técnicas, narrativas y temáticas y a "dejarlo todo", como espetaba Bolaño, fue José Estrada con *Recodo de purgatorio* en 1975. Una película con espíritu infrarrealista, provocadora, rebelde, extravagante y original, la cual fue exhibida una sola vez y después

[7] Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978*, vol. 1, pp. 295-300.

[8] *Idem*.

censurada, condenada al olvido. “Un filme-límite e irrepetible, un desgarramiento de vestiduras que se sueña *frisson nouveau* […]. Es un alarde no de lucidez sino de sinceridad en estampida”,[9] escribió Jorge Ayala Blanco sobre ella.

En el segundo periodo (1977-1979), con la presidencia de José López Portillo y con el nombramiento de su hermana, Margarita López Portillo, como directora de Radio, Televisión y Cinematografía, se redujo el presupuesto para el cine y se privilegió la filmación de cineastas extranjeros en México.[10] Fue durante este periodo que el cine familiar, populachero y de ficheras tuvo gran auge. La esperanza de un cine progresivo y crítico de alta calidad dentro de la industria mexicana terminó. Películas como *Noches de cabaret* (1978), de Rafael Portillo, o *Picardía mexicana* (1978), de Abel Salazar, inundaban las salas cinematográficas.

Evidentemente había que buscar otras formas de creación fuera de las escuelas de cine y de las limitaciones impuestas por el gobierno; fuera de las mafias de sindicatos cinematográficos y lejos de los directores estrella. Un cine verdaderamente nuevo, atrevido, con preocupaciones auténticas, sin más restricciones que las propias; un cine jovial, rebelde, sin miedo a la censura, que asumiera una posición política claramente confrontadora, sin preocupaciones estéticas, técnicas o de género. Un cine independiente y libre con preocupaciones similares a las de la poesía de los infrarrealistas.

El lanzamiento al mercado de la cámara Super 8 en 1969 abrió la posibilidad de un cine cercano al infrarrealismo. Por sus cualidades técnicas y su precio, la cámara de Super 8 fue accesible a un gran número de personas. Aunque mucho de lo que se filmó es cine casero, hubo algunos jóvenes interesados en el cine que realizaron sus primeros cortometrajes o largometrajes con esta cámara. Las obras realizadas en Super 8 respondían a una necesidad de hacer cine lejos de la hegemonía cultural. Con diferentes preocupaciones estilísticas, a veces más políticas, otras simplemente técnicas o artísticas, el cine realizado en Super 8 se convirtió en un movimiento contracultural en el que no sólo se compar-

[9] Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, citado en el catálogo del tercer Festival Internacional de Cine UNAM, p. 260.

[10] Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, p. 11.

tían preocupaciones formales y temáticas, sino también espacios, foros y redes de exhibición y distribución, como por ejemplo el Foro Tlalpan fundado por Sergio García Michel, espacio dedicado exclusivamente al Super 8.[11]

En general, con algunas diferencias, los llamados superocheros intentaban mostrar la visión de una generación que había vivido el 68, el festival de música de Avándaro realizado en septiembre de 1971 y el interés compartido por algunas vanguardias artísticas. Por ejemplo, Alfredo Gurrola realizó filmaciones en Super 8 de Avándaro con miras a integrar una película del mismo nombre que intentó ser crítica con el gobierno y aprobar el festival, pero que en realidad condenó a los jóvenes asistentes. Tomas míticas, reprobadas por la sociedad, como la de una mujer desnudándose en público en pleno concierto, son parte de este filme.

Conscientes de ser una generación preocupada por permanecer al margen de la cultura hegemónica, al igual que los infrarrealistas, los superocheros realizaron el manifiesto *Ocho milímetros contra ocho millones* y fundaron la Cooperativa de Cine Marginal, en donde exponían la necesidad de colocar el cine de súper 8 como una forma de resistencia y de oposición a la industria cinematográfica nacional subvencionada por el Estado.[12] No sólo por simple oposición sino para encontrar nuevas formas creativas y también para hablar abiertamente de las atrocidades cometidas por el Estado sin matizarlas.

Algunos de los superocheros son Alfredo Gurrola, Sergio García, Gabriel Retes, David Celestinos, Alfredo Robert y Rafael Montero; todos ellos realizaron cortometrajes o largometrajes en Super 8 con el propósito de hacer un cine distinto, con mayor libertad económica, técnica y creativa. De hecho, fueron pocos los que dieron el salto al cine industrial; la mayoría de los superocheros continuaron como artistas fuera de la élite cultural.

En este contexto, uno de los integrantes del infrarrealismo, Víctor Monjarás-Ruiz, dirigió el cortometraje *Bienvenido Marcelo* (1980) realizado en Super 8 con la participación/actuación de los también infrarrealistas Mario Santiago, Pedro Damián y Guadalu-

[11] Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México: 1970-1989*, pp. 9-18.
[12] *Ibid.*, p. 21.

pe Ochoa; en dicho cortometraje se refleja un espíritu evidentemente rebelde y, del mismo modo, la voluntad superochera de hacer un cine arriesgado fuera de la narrativa convencional, fuera de las escuelas de cine y de los exigencias de la industria. Este cortometraje es difícil de encontrar, ya que como mucha de la poesía infra nunca se ha publicado; este corto sólo ha sido exhibido un par de veces. En él se observa la breve historia de un hombre que "quiere partir al mar". El vagabundeo por la ciudad, la aventura, los caminos sin rumbo, la revuelta, conversaciones casuales y el impulso íntimo de lanzarse a los caminos, tal como se incitaba en el primer manifiesto infrarrealista, son componentes esenciales de este cortometraje.

Aunque conseguirlo resulta casi imposible, lo importante es señalar que si se toma al infrarrealismo como un movimiento artístico o, más precisamente, como una forma de vida, encontramos que el cine de Super 8 puede ser considerado una parte del movimiento infrarrealista. Desde la literatura o desde el cine, el infrarrealismo puede ser considerado el fruto de una generación inquieta de jóvenes en México que, en la década de los setenta, "dejaron todo" para lanzarse al mundo y producir nuevas formas de creación desde la periferia y resistiendo a la opresiva cultura dominante.

Fuentes

Bolaño, Roberto, "Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista", en *Correspondencia Infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, núm. 1, octubre-noviembre, México, 1977.

————, *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Festival Internacional de Cine Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), catálogo de la tercera edición, 21 de febrero al 3 de marzo, 2013, consultado el 3 de mayo de 2019, disponible en <https://issuu.com/ficunam8/docs/fic13_catalogo>.

Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-1978*, vol. 1, supervisión de Emilio García Riera, Universidad de Guadalajara (UdeG) / Instituto Mexicano de Cinematografía / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2006.

Medina, Rubén (coord.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, ALDVS, México, 2014.

Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas, Asunción Sanchís, México, 1976.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México: 1970-1989,* Filmoteca-UNAM, México, 2012.

Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, Universidad de Guadalajara / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura / Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2005.

Villoro, Juan, "Domingo breve. El copiloto del Impala", en *La Jornada,* 18 de julio de 1999, consultado el 3 de mayo de 2019, disponible en <https://www.jornada.com.mx/1999/07/19/sem-villoro.html>.

EL OTRO SUEÑO AMERICANO

Carlos Oliva Mendoza[*]

> Señor, las criaturas que enviaste ya están aquí,
> aleteando junto a mi cabeza.
> Yo las sujeto por un hilo de sangre y temo que
> se rompa el hilo...
>
> Dulce María Loynaz

El presente trabajo se presenta después de presenciar el documental llamado *El otro sueño americano* (Enrique Arroyo, 2004). La obra tiene una duración de 10 minutos y cinco segundos.[1]

Resulta complicado hablar de este documental. Es una obra que parece, realmente, demandar un silencio respetuoso por las víctimas pasadas, por las que están siendo víctimas en este momento y por las que vendrán. Más aún, quizá demanda una silenciosa empatía con aquello que pasa de manera extrema en nuestro país y ante lo cual, por muchos lustros, no hemos tenido herramientas para ponerle un alto. Menos aún parecería pertinente un comentario técnico sobre el documental y el cine mexicano, después de esta proyección. No obstante, creo que la actitud pertinente es la contraria: no enmudecer y pensar en qué ha sucedido y en qué sucede en nuestro país…, entender, en la medida de lo posible, las formas de resistencia que se han configurado en la difícil situación de la nación.

El otro sueño americano es un documental filmado en 2004 bajo la dirección y con base en un guion de Enrique Arroyo. Con el trabajo fotográfico de Serguei Saldívar y la actuación de Amorita Rasgado, Eduardo Gleason y Fermín Martínez, fue producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Consejo Nacional para la

[*] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

[1] Puede descargarse en <https://vimeo.com/38693269>,<https://www.youtube.com/watch?v=yO_m-1ia4Ow> y <https://www.youtube.com/watch?v=YXS3s5-XIos>.

Cultura y las Artes y Costachica Producciones. Fue grabado en Pachuca pero recrea la línea fronteriza de México y Estados Unidos, específicamente entre Ciudad Juárez y El Paso, Texas. Esto lo sabemos no sólo por la referencialidad simbólica que alcanzó Ciudad Juárez a partir de 1993, año en que empezaron a cometerse de manera sistemática e impune una serie alarmante de feminicidios, sino por las huellas, marcas y noticias que exhibe el documental.

Respecto a los feminicidios, *La Jornada* documentaba en enero de 2011, que 2010 había sido el año de mayores asesinatos de mujeres. La Procuraduría General de la República y la Comisión para Juárez registraron 360 feminicidios, que sumados a los registrados desde 1993 sumaban 1 003 feminicidios.[2] A partir del 2011, cuando alcanza su apogeo la llamada guerra contra el narcotráfico emprendida por el panista Felipe Calderón, las cifras aumentan y el fenómeno del feminicidio empieza un camino terrible de naturalización y reproducción por todo el país. El médico Arnoldo Kraus recuerda en un artículo publicado en marzo del 2016 que en México son asesinadas seis mujeres cada día; que entre 2011 y 2014 la tasa de feminicidios creció de 2.4 a 3.2 por cada 100 000 mujeres; que entre 2011 y 2013 se cometieron en el Estado de México 840 asesinatos; que, de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas, México es el país que ocupa el puesto 16 en perpetración de feminicidios.[3] El portal de noticias *Animal Político*, por su parte, reporta que en el año 2015 se cometieron 2 555 feminicidios, esto es, cuatro feminicidios por cada 100 000 mujeres.[4] Muchos otros datos, noticias e información urgente pueden consultarse en el portal del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio.[5]

Respecto al contexto juarense del montaje del cortometraje y en relación con la cámara fija, que hace una sola toma —procedimiento similar al que usó Jaime Humberto Hermosillo en *La tarea* (1991) o análogo al párrafo no interrumpido de más de 30 cuartillas

[2] Véase Rubén Villalpando y Gustavo Castillo, “Registra Juárez en 2010 la cifra más alta de feminicidios en 18 años”, en *La Jornada*, 2 de enero de 2011.

[3] Véase Arnoldo Kraus, “Feminicidio en México”, en *El Universal*, 13 de marzo de 2016.

[4] Véase “Cada dos horas se comete un feminicidio en América Latina”, en *Animal Político*, 8 de marzo de 2017.

[5] Véase “Noticias sobre feminicidio en México”, en *Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio*, 26 de julio 2018.

que usa José Revueltas al escribir *El apando*—, cabe destacar que en el camino al infierno, donde la protagonista será destazada, la cámara registra un paisaje muy preciso. En primer lugar: los túneles que oscurecen la toma única, las vías del tren y las granjas que marcan el paisaje. En seguida, el letrero de un concierto, en Juárez, de Los Huracanes del Norte. Posteriormente, a la hora de consumir cocaína, se observa un corazón azul junto a la palabra SIDA y, al hacer alto el auto, son visibles, por un largo periodo, las palabras *Kills Safely* (mata con seguridad). Pero la frase completa estaba cortada por la cámara y al avanzar el auto nos enteramos de su significado: *AIDS Kills* (el sida mata) y *Love Safely* (ama con seguridad). En el momento en que ella tiene que terminar la felación al policía aparecen las cruces rosas junto a la vía del tren, imagen central de la búsqueda de las mujeres y niñas desaparecidas en Ciudad Juárez. Finalmente, imagen que no hay que dejar pasar, la camiseta del estadounidense con el rostro de John Lennon.

Quiero volver a Revueltas y a Hermosillo para ver esta cartografía difusa y difuminada, que difícilmente podríamos observar al presenciar el corto, justo por la dramaticidad de lo que está sucediendo y por la aterradora proyección, anunciada en los relatos y las amenazas del policía, de lo que ha de suceder.

En *La tarea*, Jaime Humberto Hermosillo mantiene por más de la mitad de la película un solo tiro de la cámara, un solo emplazamiento, hasta que Marcelo (José Alonso) descubre que Virginia (María Rojo) lo está grabando con una cámara oculta. Al final nos enteramos de que están haciendo esa grabación mientras no están sus hijos, para vender pornografía y mejorar sus finanzas. En el caso de Revueltas, el narrador de *El apando* describe la situación de tres presos, Albino, Polonio y "El Carajo", que necesitan introducir droga a la cárcel para resistir y soportar la vida penitenciaria. Es la narración de su prisión y de la prisión —narración que se expande a la "Chata", Meche y Mercedes, la madre de "El Carajo"—. Al final de la novela, "El Carajo" denuncia —aparentemente sin sentido alguno— que es su madre quien lleva la droga "metida entre las verijas"; mientras, Albino y Apolonio han sido neutralizados con largos tubos de hierro que los crucifican. Escribe Revueltas:

> En un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de

> los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría.[6]

Quiero pues hacer estas analogías, porque me parece que no cometo un error al pensar que es la cárcel del mundo real, la cárcel del capital y su mediación dineraria, planteada en las tres obras, la que lo abarca todo. En el primer caso a través de una salida lúdico-pornográfica. Nosotros y nosotras hacemos la experiencia pornográfica, sutil y sofisticada en este caso, pero social y paradigmática: nos esclavizamos a la imagen, justo lo que indica la palabra *pornos;* hacemos de todo algo que se vende. En cambio, en la obra de Revueltas, es el espacio geométrico del capital, de su geometría diabólica y mercantil, el que lo destruye todo y acaba con cualquier libertad; por eso la única libertad que puede experimentar "El Carajo" es la de ayudar a degradar el mismo sentido mercantil, en este caso, al denunciar a su madre como la portadora de la droga.

¿Pero qué pasa en el caso de *El otro sueño americano*? Aquí la realidad es violentamente fragmentada, se la hace transcurrir de forma veloz, como flujo descontrolado de capital, y se nos ata a una sola toma, en la que la cámara inicia por sí misma su función y sólo es detenida cuando ya todo ha acontecido. No es pues sólo la realidad de los túneles, las vías del tren, las granjas, el desierto y la ciudad como paisaje; el concierto, el SIDA, la droga, el amor y las cruces, la realidad que se difumina. Central en el cortometraje es el momento en que el americano pide permiso para valorar la mercancía, decide entregar los dólares, y el policía le grita: "¡Eh, llévatela completa, cabrón!", como indicando que la llevará envuelta, por eso le arroja la cocaína que le había parecido de calidad ínfima. Todavía se electrifica el diálogo cuando el gringo recuerda que necesita unos riñones de algún infante.

En medio de toda esta demencia social, la folía e *hibris* del capital, su locura y desmesura, ella, Sandra o Ingrid, pasa por una infinidad de estados de conciencia y del drama de la vida: la vanidad, la coquetería, el valor, el miedo, la inconsciencia, la sagacidad y el terror. Su error parece ser escupir el semen, guardar ese reducto de identidad espontánea que se niega corporalmente a corromperse. Ese error es absoluto para alguien enajenado en la

[6] José Revueltas, *El apando*, pp. 54-55.

vida mercantil: le demuestra, de forma espontánea y más allá de su razón, que hay otra forma de la vida. Por eso el feminicidio. En medio de toda la historia, hay otro punto que destaca: ella nunca entra en pánico, nunca deja de actuar para salvarse. Es un intento de fuga, como el de "El Carajo", como el de los protagonistas de *La tarea*, sólo que contiene una diferencia crucial: no puede ser lúdico, como en la obra de Hermosillo, ni animal como en el texto de Revueltas; es teatral, y ahí radica su dignidad. Busca una salida no sólo en la derrota sino incluso en la muerte.

Fuentes

Animal Político, "Cada dos horas se comete un feminicidio en América Latina", en *Animal Político*, 8 de marzo de 2017, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <http://www.animalpolitico.com/2017/03/feminicidio-america-latina-mexico/>.

El Foro, *El otro sueño americano*, en *Vimeo*, 2012, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <https://vimeo.com/38693269>.

Kraus, Arnoldo, "Feminicidio en México", en *El Universal*, 13 de marzo de 2016, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/arnoldo-kraus/nacion/2016/03/13/feminicidio-en-mexico>.

Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio, "Noticias sobre feminicidio en México", en *Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio*, 26 de julio de 2018, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <http://observatoriofeminicidio.blogspot.mx/>.

Pilse channel, *El otro sueño americano* (subtitulada en francés), en *YouTube*, 2 de agosto de 2013, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yO_m-1ia4Ow>.

Rambalma 1, *El otro sueño americano*, en YouTube, 16 de diciembre de 2011, consultado el 26 de noviembre de 2018, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YXS3s5-XIos>.

Revueltas, José, *El apando*, Era, México, 2016.

Villalpando, Rubén, y Gustavo Castillo, "Registra Juárez en 2010 la cifra más alta de *feminicidios* en 18 años", en *La Jornada*, 2 de enero de 2011, consultado el 22 de febrero de 2019, disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/02/politica/006n1pol>.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

C

D

E

F

G

K

L

M

S

T

U

V

W

Z

Cine mexicano y filosofía,
de Carlos Oliva Mendoza y Luis Guillermo
Martínez Gutiérrez (compiladores).
Se utilizaron en la composición tipos
Century Schoolbook 12/16, 10/12, 8/10 puntos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo
de David Moreno Soto y Maribel Rodríguez
Olivares. Formación de originales:
Caricia Izaguirre Aldana.